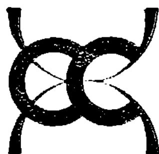


EDOUARD HERRIOT

VIAȚA LUI BEETHOVEN

Colecția Clepsidra

EDITURA EMINESCU



Colecția Clepsidra

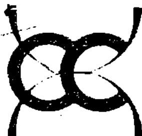
Coperta de
Sergiu Dinculescu

EDOUARD HERRIOT

VIAȚA LUI BEETHOVEN

Traducere de
LUCIAN VOICULESCU

Prefață de
RADU GHECIU



Colecția Clepsidra

EDITURA EMINESCU

București 1979

EDOUARD HERRIOT

La vie de Beethoven

Librairie Gallimard
Paris, 1936

Cuvînt înainte

Viața lui Beethoven povestită de Edouard Herriot este mai puțin o biografie cît un portret moral. Este modelarea idealului etic propriu unei anumite tendințe republicane franceze, pe care Herriot îl regăsește în destinul tragic și înălțător al creatorului Simfoniei a IX-a. Apărută într-un moment în care, îndeosebi în literele franceze, „biografiile romanțate" aveau o largă căutare, Viața lui Beethoven *se desprinde însă, prin voința de a surprinde esența personalității evocate proiectînd-o pe fundalul evenimentelor epocii, de scrierile salonarde ale unui Guy de Pourtalès, ridicîndu-se către o portretistică de mare subtilitate, comparabilă poate cu cea a lui André Maurois.*

Apariția acestei cărți, mai bine zis scrierea ei, aparține unui moment istoric bine definit. Edouard Herriot — care avea atunci 57 de ani — a fost prezent la Viena în 1927, la manifestările care celebrau centenarul morții lui Beethoven. Era în acel moment unul dintre fruntașii vieții publice franceze, leader al puternicului partid radical-socialist, fost în repetate rînduri ministru și președinte al Consiliului de miniștri și era, nu în ultimul rînd, prestigiosul deputat-primar al orașului Lyon. La Viena nu sosise însă, spre a se înclina la mormîntul lui Beethoven, demnitarul, reprezentant al națiunii învingătoare în „marele război", ci purtătorul unei generoase gîndiri umaniste,

pentru care opera beethoveniană şi comandamentele morale ce prezidaseră geneza ei devin proiecţia unor probleme de filozofie politică europeană a secolului al XX-lea şi, într-un sens mai larg, a unor superioare criterii de ordonare a vieţii oamenilor.

S-a spus despre partidul radical-socialist că era „partidul învăţătorilor", a fost ridiculizat republicanismul, uneori naiv, al reprezentanţilor săi „de la bază", dar astăzi istoria ni-i desemnează pe aceşti oameni drept continuatori ai spiritului revoluţiei de la 1789 într-o societate rural-industrială în care clericalismul şi casta militară de extracţie nobiliară îşi conservaseră prestigiul şi o mare putere de influenţare. Celebra „Afacere Dreyfus" marcase punctul de criză maximă dintre reacţiune şi tendinţele avansate ale democraţiei burgheze, şi aceasta fusese ambianţa în care s-a cristalizat personalitatea lui Herriot. Triada celebră „Libertate, Egalitate, Fraternitate", anticlericalismul — ca semn al descătuşării gîndirii — antimilitarismul, toate aceste dominante ideologice ale mişcării radicale sînt liniile de forţă în concepţia politică a lui Herriot. Dar Edouard Herriot nu era doar un profesionist al politicii, ci şi un pasionat istoric şi distins om de litere, un iubitor de frumos cu propensiune anume către muzică. Cartea pe care i-a închinat-o lui Beethoven şi-a hrănit fibra din substanţa muzicii pe care, neîndoielnic, Herriot a cunoscut-o operă cu operă, pagină cu pagină, şi această justificare a existenţei istorice prin perenitatea creaţiei conferă şi astăzi deplin interes documentatei biografii literare alcătuită cu atîta sîrguinţă şi dragoste.

Viaţa lui Beethoven *este, într-un anumit fel, un jurnal de călătorie, o minunată aventură spirituală imaginată un secol mai tîrziu pe locurile în care a suferit fiinţa lui Beethoven şi a scăpărat geniul său. Ca şi alţi comentatori, Herriot este copleşit de o anumită dimensiune : măreţia.*

pe care Beethoven o aduce în epocă. Titanismul este al operei, dar şi al omului în demna sa înălţare printre contemporani. Herriot subliniază cu insistenţă că Beethoven, format sub influenţa ideilor avansate ale secolului al XVIII-lea, contemporan cu Revoluţia, martor al epopeii napoleoniene, a trăit o epocă constant eroică. Raportarea lui Beethoven la destinul lui Napoleon Bonaparte este un laitmotiv al acestei biografii. Pornind desigur de la documente şi mărturii directe, Herriot a proiectat în atitudinile muzicianului şi în anumite creaţii beethoveniene fascinaţia îngemănată cu o reacţie de respingere pe care marele împărat, fiu şi trădător al Revoluţiei, o exercita asupra sa. Sînt pagini de un entuziasm comunicativ ale acestei cărţi cele care evocă înălţarea astrului napoleonian prin revoluţie dar împotriva ei, în numele oamenilor dar împotriva voinţei popoarelor.

Napoleon şi Beethoven, aşa de aproape unul de altul ! Ce temă pentru a aprinde imaginaţia noastră ! (...)

Te părăsesc pentru un timp, Beethoven. Vreau să văd în acţiune, pe o cîmpie din Moravia, într-un decor de brazi impunători, geniul care semăna cel mai puţin cu tine dar care te-a obsedat cînd ai scris cea de a treia simfonie ; vreau să cunosc rîul cu sclipiri aurii sub soarele de decembrie, podişul de la Pratzen pe care l-a umplut de sînge una dintre cele mai îngrozitoare bătălii ale secolului. Nu numai pitorescul tragic al acelor zile de decembrie şi-ar păstra interesul pe care li-l atribuie manualele de istorie, dar pentru că acest episod este totuşi o fantasică epopee, o izbîndă a spiritului uman. Faptul că un om de arme a electrizat trupele sale inspirîndu-le o încredere mistică şi a putut să le impună toate oboselile, toate jurămintele, toate primejdiile ; că, bazîndu-se pe devotamentul lor, şi-a putut organiza planul în zgomotul bivuacului cu precizia savantului în cabinetul lui de studii ; că, sigur pe jocul

adversarului tot atît cît și pe propriul lui joc, a putut și a cutezat să anunțe dinainte manevra îndreptată împotriva lui și felul cum o va zădărnici printr-o ripostă fulgerătoare ; că și-a orînduit întregul dispozitiv în raport cu greșeala scontată dinainte, aceasta este, incontestabil, o demonstrație a puterii spiritului. Caut cu ochii minții, pe acest cîmp de bătaie — și nu pot să nu tresar evocîndu-l — pe luptătorul care, înainte de revărsatul zorilor, își părăsește cortul și se duce pe cîmp pentru a vedea el însuși dacă temerara lui anticipare se va realiza. Văd chipul îngîndurat, obrazul tînăr și totodată puternic, pe care sculptorul Houdon îl va surprinde peste cîteva luni la Saint-Claud. Această bătălie e un silogism și cel mai riguros între toate. Se poate aplica și acestui om, cel puțin în parte, fraza lui Goethe despre Beethoven : „N-am văzut niciodată artist mai concentrat, mai energic !"

Dar — și acum Titanul se înalță în fața Tiranului — în acele zile cînd Europa întreagă este supusă, o ființă totuși tresare : *este conștiința unui artist cetățean pentru care respingerea oricărei forme de opresiune era axul existenței morale. Din acea clipă, între Napoleon și Beethoven* începe duelul. *Beethoven are, asemeni lui Bonaparte, cultul forței — „Forța este morala oamenilor care se deosebesc de alții și este și a mea" — dar omul acesta, al cărui drum în viață a fost o continuă luptă, are un cod moral opus celui al cuceritorului : „Nu mă veți revedea decît foarte mare ; nu pe artist îl veți revedea mai mare, ci pe om ; pe om îl veți revedea mai bun, mai perfect și dacă patria noastră va fi atunci mai prosperă, voi consacra arta mea pentru binele celor săraci"*.

În viziunea lui Herriot, Beethoven este o voce a vremii sale, una din marile conștiințe ale umanității eterne, în deplină consonanță cu toți cei care, prin semnele înalte

ale artei, au vibrat pentru un destin mai fericit al planetei. Goethe, Klopstock, Schiller — de care se va lega în veșnicie prin „Oda bucuriei", finalul Simfoniei a IX-a, — sînt iluștrii termeni de referință în lumea germană a literelor, Fichte îi călăuzise formația ideologică, și, în vreme ce Beethoven medita la Viena asupra lamentabilei eșuări în bonapartism a idealurilor tinereții sale, la un alt capăt al Europei un pictor de geniu, surd și el, *exprimă un viguros protest împotriva ororilor războiului. În viziunea acelei unanimități a marilor spirite europene (ale vremii lui Beethoven ? ale vremii lui Herriot ?) convergența de ideal din Goya și Beethoven i se pare biografului deplină :*

Pe el nu-l atrag aspectele seducătoare ale gloriei ; emoția și-o păstrează pentru mizeria care, sub mii de forme, tortureazâ bietele popoare asuprite. S-ar putea crede, cînd își datează din 1811 cele mai viguroase acquaforte, că era deznădăjduit pentru că își făcuse prea multe iluzii. Adevărul e mort („Murio la verdad"), strigă el. Va reinvia ? „Si resuscitará ?" Avusese aceleași idei toată viața și nu și le părăsise niciodată. Dar, cînd acvila imperială e învinsă, cînd „vulturul carnivor" („el buitre carnivoro") cade la pămînt, speranța renaște. Concluzia „Dezastrelor războiului" ne e dată de acea planșă din fericire regăsită. „Iată adevărul", „Esto es lo verdadero". Sub un cer scăldat de razele soarelui, o femeie cu sînii goi, cu flori în păr, pune o mînă pe umărul unui bărbat istovit de muncă și de suferință ; pentru acest nenorocit, pentru acest om din toate timpurile, gestul simbolizează un orizont unde strălucește lumina unui nou viitor. Pe pămînt, coșuri pline cu fructe, jerbe mari de flori ; sub mantia tinerei femei, un miel, simbol al păcii. Ideea care a inspirat această planșă, este însăși ideea din care se va naște *Simfonia a IX-a.*

Pe fondul acestei preocupări pentru raportările lui Beethoven cu artiști, gînditori și oameni de litere care au

marcat epoca cu sigiliul geniului lor, Herriot este vădit afectat de puțina considerație pe care Goethe a arătat-o ilustrului său contemporan. Cei doi oameni care simbolizează spiritualitatea germană în ceea ce are ea mai înalt erau însă făcuți să se întîlnească sub un titlu : „Egmont". În această dramă de tinerețe a lui Goethe, istoria vorbea despre prezent : Limbajul demn cu care Egmont vorbește Ducelui de Alba, declarațiile lui curajoase în favoarea libertăților popoarelor îl înflăcărează pe Beethoven : muzica lui e un protest împotriva ocupației străine.

Herriot — care sesizează cu mare finețe tot ce este semnificativă noutate în demersul creației beethoveniene — acordă însemnătatea cuvenită muzicii de scenă scrise pentru „Egmont" și îndeosebi uverturii, preludiu extras din sufletul piesei, compoziție care pregătea apariția poemului simfonic. *Astfel, și ideea de eroism, care îmbracă la Beethoven forma spectaculoasă a unei înnoiri în configurația ideilor muzicale și în proporțiile dezvoltătoare ale formelor — fie că este vorba despre Simfonia a III-a sau a V-a, despre Sonata pentru pian în fa minor, cunoscută și sub denumirea „Appassionata" sau despre opera „Fidelio" — dobîndește în viziunea lui Herriot investitura unei înalte semnificații pentru destinul geniului care regăsește în imboldul creației aspirațiile tăcute ale semenilor săi. Efigia literară prin care Herriot fixează locul Simfoniei a III-a în istoria culturii universale rezumă împlinirea vocației titanice în opera lui Beethoven :*

Simfonia a III-a prezintă, în felul legendelor antice, un erou impunător prin prestigiul personal și, dacă e adevărat că cea mai frumoasă și mai adevărată istorie e cea care tinde cel mai mult spre poezie, nu există o plăsmuire sonoră a ideii de eroism mai înălțătoare, mai sublimă, ca această nemuritoare și mereu tînără Simfonie a III-a în mi bemol major de Beethoven.

Istoric prin vocație, Herriot întregește de-a lungul acestei biografii o imagine în culori vii și puternice reliefuri a întregii epoci căreia Beethoven i-a fost contemporan, o frescă populată de marile și micile ei figuri, de întîmplările care au marcat destinul popoarelor pentru un secol și mai bine. Personajul principal este, bineînțeles, Beethoven, și în jurul său reînvie — spre pildă — ambianța artistică a sfîrșitului de veac, acei ani cînd drumurile geniilor se intersectează : Mozart merge spre o stingere obscură, Haydn spre gloria tîrzie care îi va încununa bătrînețea, astrul lui Beethoven răsare... Îi vom urmări dramatica existență în acea Vienă care era locul geometric nu numai al politicii continentale ci și al marilor experiențe artistice. Este ceea ce îl îndeamnă pe Herriot, nedomolit comparatist, să sublinieze raportul de continuitate în care se situează Beethoven față de clasicii vienezi, Herriot percepe ca esențială ofranda haydniană : Un element nou s-a introdus în muzică, tot așa cum în Franța se anunța o revoluție cînd André Chénier se adresa unei pastorale pe un ton pe care nu-l cunoscuseră alți poeți din secolul al XVIII-lea. *Astfel, pitorescul acestei biografii documentare devine argument în explicarea temeinică a operei beethoveniene, iar evenimentele biografice sînt menite să descifreze deopotrivă configurația gîndirii și cea a creației.*

Herriot regizează cu înaltă știință spectacolul de lumini și umbre ale vieții muzicianului, detașînd în imagini pregnante punctele nodale ale acestei patetice existențe. Peisajul în care tînărul Beethoven, avînd revelația infirmității sale ireversibile, a fost pe punctul de a se despărți de viață este căutat de biograf și, împreună cu Herriot, vom vizita acest Heiligenstadt unde, în acel cumplit an 1802, Beethoven a scris faimosul Testament în care a adunat întreaga sa suferință și nespusa lui iubire de oameni.

Structura acestui volum urmărește demersul cronologic al creației paralel cu evenimentele biografice. Inevitabil a apărut riscul transgresiei de semnificație între faptele de viață și operă ; din fericire, Herriot era un prea subtil înțelegător al muzicii pentru a nu se desprinde — cîteodată, este adevărat, cu un considerabil efort ! — de ispita ușoară a convergențelor și el subliniază detașarea creației de conjunctura biografică ; un exemplu oportun subliniat este Simfonia a II-a, a cărei elaborare se situează în vremea crizei de la Heiligenstadt.

In schimb, constant preocupat de determinarea socială a artei, Herriot situează într-un judicios raport de cauzalitate apariția operei „Fidelio", produs spiritual al iluminismului, ca și fenomenul de respingere pe care atît argumentul dramaturgic cît și muzica acestei opere l-au determinat în societatea vremii. Herriot subliniază și aci — referindu-se la una din cele mai celebre pagini ale operei — dominanta semnificație umanistă a muzicii beethoveniene :

Cînd, precedați de acorduri foarte blînde, deținuții apar unii după alții, toți îmbrăcați în zdrențe, cu bărbile nerase și cînd, printr-un cor de un lirism profund sincer, preamăresc „sotto voce" frumusețea cerului, bucuria de a respira liber, groaza de celula întunecoasă, cînd se întrevăd speranța odihnei și a libertății, ceea ce Beethoven exprimă cu atîta emoționantă simplicitate este adorația lui pentru viață ; el schițează deja Imnul Bucuriei.

Herriot vădește nu numai capacitatea de a surprinde noutatea în opusurile beethoveniene, dar și o remarcabilă intuiție a organicității de stil a întregii creații, distanțîndu-se astfel de celebra teorie a lui W. von Lenz asupra „celor trei stiluri", care au avut vreme îndelungată un atît de larg credit ; tinzînd spre generalizări, el diagnosti-

chează o înclinație a lui Beethoven în a sublinia elementele lirice ale subiectului său, *văzînd în „Fidelio" o anticipare a Missei Solemnis și a Simfoniei a IX-a.* Chiar și în latura teatrală a lucrării, se arată mai mult poet decît dramaturg, *observație pe care numai imprecizia metaforei o face nesigură : Beethoven — am spune noi — este în „Fidelio" mai întîi compozitor și apoi om de teatru și această covîrșitoare acoperire a convenției operistice de către sublimul muzical situează și astăzi „Fidelio" pe un loc cu totul aparte în istoria genului.*

Traversînd, practic, pe firul biografiei, întreaga creație beethoveniană, Herriot rezistă deci acelei tentații de fabulare anecdotică pe marginea faptului muzical, căutînd semnificațiile în însăși configurația ideilor muzicale. Explicația acestei reușite stă în faptul că Herriot — care și-a declinat, cu modestie, orice competență muzicală — „simțea" extraordinar muzica : se apropie de Beethoven cu un respect infinit, înfățișîndu-ne partiturile rînd pe rînd, cu migală de colecționar și patimă de îndrăgostit. Cînd trece la caracterizarea lucrărilor — pînă și a celor camerale a căror ideatică muzicală este cel mai greu de tradus într-un limbaj nespecific — concizia formulărilor expresive nu este ultima dintre calitățile de stil ale lui Herriot ! În numai cinci rînduri avem imaginea esențializată a celebrei Sonate op. 13 „Patetica".

Pasiunea care însuflețește celebrul allegro are tot elanul, tot focul tinereții, se calmează în purul și clarul adagio, se reînsuflețește și se luminează în capriciile rondo-ului. Patetica dezvoltă germenii care erau ascunși în concluzia eliptică a primei mișcări din Sonata în fa (opus 2).

Alteori, nevoia de metaforă primează, și scriitorul pare a dobîndi un ascendent asupra analistului.

Al doilea quartet, în sol, e un episod ; a primit numele de „quartetul reverențelor" ; se aseamănă cu „Septetul" ; un comentator pretinde că el sugerează divertismentele de salon cu seniori veseli, cu peruci împletite grațios, cu zîmbete și pași ușori de dans, civilizația cea mai rafinată, spiritul, cochetăria, amabilitatea de curte... conversații ritmate, punctate cu saluturi. „Allegro-ul", în maniera lui Haydn, ne duce în inima unei serbări galante și, cum în acest decor vechi pasiunea trebuia să aibă un loc mai mic decît veselia, nobilul „adagio" atît de pur, atît de profund, este întrerupt de un nou „allegro". La rîndul lui, menuetul pare a sugera riscurile îndrăznelilor ușuratice și provocatoare. În final, vorbele și mișcările devin mai aprinse : gesturi mai vii, un ton mai ridicat, mai multă libertate și mai puțină ceremonie ; se sting luminările... serbarea a luat sfîrșit.

Herriot se situează evident pe un plan imaginar, dar nu pentru a-i atribui operei muzicale un „conținut", ci doar ca o lectură subiectivă pe care eseistul o propune ascultătorului virtual al cvartetului de coarde, liber să primească sau nu această dimensiune facultativă a discursului muzical ; este — fie spus în treacăt — întocmai planul estetic al celebrului motto beethovenian „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" — mai degrabă expresie a sentimentului decît pictură, înscris pe prima pagină a „Simfoniei pastorale".

Credința lui Herriot în cauza pe care o pledează este nețărmurită și cuceritoare. Scriitorul francez avea un „entuziasm muzical" pe care puțini profesioniști l-au afirmat cu o comparabilă ardoare și care își găsește exprimarea nu numai în obiectul evocării ci și în surprinzătoare — dealtfel și discutabile — generalizări estetice, cărora armoniile beethoveniene le sînt chemate în sprijin, ca argumente irezistibile ! În viziunea lui Herriot, muzica depă-

şeşte prin capacitatea ei de cuprindere şi de comunicare toate celelalte domenii ale artei şi culturii.

Sculptura şi pictura nu pot decît să fixeze în spaţiu un moment din viaţă ; marii maeştri ai artei plastice au încercat să depăşească limitele ce îngrădesc arta, dar cîteodată eforturile lor au rămas fără rezultat. S-a făcut comparaţie între Beethoven şi Michelangelo. Închişi în noua Sacristie de la Florenţa, în faţa mormintelor lui Julius şi Laurenţiu, în faţa statuilor Zilei şi Nopţii, observăm cu cîtă strădanie un artist de geniu a încercat să redea, prin personajele sale, propria sa durere patriotică şi să fixeze, în alegorii inevitabil artificiale, înalta lui idee despre eroism. La Sixtina, în prezenţa unei opere executate în mijlocul unor dificultăţi şi nelinişti asemănătoare cu cele pe care le va cunoaşte mai tîrziu Beethoven, se simte că această compoziţie, cu toată bogăţia ei, nu a epuizat toată ardoarea creatorului, toată furtuna din el. Muzica dispune de timp şi de spaţiu. (...) În peisajele spiritului, ca şi în peisajele din natură, continuitatea se stabileşte prin nuanţe pe care pictura le redă prin mijloacele ei, dar pe care muzica le pune în lumină cu o şi mai mare bogăţie.

Pentru aceste motive, poate, în orice caz pentru libertatea şi bogăţia ei, muzica reprezintă arta sub formele cele mai abundente şi mai suple. *Dar poate că precizia cuvîntului, deschiderile infinite ale metaforei oferă poeziei orizonturi largi ? Dimpotrivă, argumentează Herriot :* O apropiere între Novalis şi Beethoven prezintă interes prin faptul că ne face să vedem încă o dată prin ce muzica e superioară poeziei. Cu tot farmecul talentului lui, Novalis nu reuşeşte să ne dea impresii profunde şi durabile ; teoriile lui ne par nesigure şi confuze, uneori învăluite în ceaţă. Aceasta, pentru că tentativa lui nu putea să reuşească. Dincolo de lirismul care se serveşte de cuvinte pentru a

exprima emoții sau idei, nu există decît o poezie pură : muzica. Încă și mai sus, pentru cine poate să ajungă acolo, este înlănțuirea mută a sferelor, este echilibrul din univers. Beethoven ne-o va dovedi.

Întreaga biografie devine astfel o pledoarie pentru universalitatea limbajului muzical, ca mijloc absolut de comunicare și o demonstrație a înaltei rațiuni sociale a artei, cînd este călăuzită de un inflexibil cod moral, cum a fost cel al lui Beethoven.

Herriot nu uită să sublinieze în numeroase pagini această dimensiune a personalității artistului. Auster, demn, dominat de un înalt sentiment al responsabilității, Beethoven a respins facilitatea, și orice implicare a frivolității în muzică, chiar și atunci cînd avea acoperirea geniului, i se părea incompatibilă cu menirea artei (este semnificativă reprobarea pe care o manifesta față de Mozart, pentru că a scris „Don Giovanni").

Prin raporturile pe care le stabilește cu societatea vremii sale, cu nobilii săi comanditari sau cu editorii, raporturi de dependență desigur, dar în care afirmă permanent o superioară conștiință socială, Beethoven este primul artist-cetățean din istoria muzicii. Poate că Herriot are dreptate sau nu cînd, căutînd nedomolit izvoare și echivalențe, vede în Beethoven un Rousseau fără nomadismul acestuia *iar în autorul „Noii Heloise" sorgintea nețărmuritei încrederi în om despre care mărturisește întreaga operă a lui Beethoven ; sigur este că înaltul respect față de arta sa era forma prin care Beethoven își exprima rațiunea socială, solidaritatea cu umanitatea. Herriot, ascultînd la Viena Missa Solemnis un deceniu după sfîrșitul „marelui război" — care, spera el, ar fi trebuit să fie ultimul ! —, nu poate să nu proiecteze în prezent mesajul Titanului, și noi vom face la fel, căci veșnic actuală e che-*

marea spre înfrățire a oamenilor pe care o poartă opera beethoveniană : Și astfel, cînd scrie marea lui capodoperă, Beethoven exprimă gîndurile de pace ale tuturor, în modul cel mai simplu și mai firesc ; este protestul împotriva violenței, împotriva nedreptății, e apropierea de cei umili și obidiți, este cîntecul propriei lui vieți, care în curînd va lua sfîrșit ; este dragostea de oameni în toată splendoarea ei morală.

RADU GHECIU

I

O viață intensă

(Intensionsleben)

În ultimele zile ale lunii martie 1927, Statul Austriac și Primăria orașului Viena au sărbătorit cu multă strălucire a o suta aniversare a zilei cînd a murit Ludwig van Beethoven. Au avut loc ceremonii emoționante. La Ballplatz, adică în vechiul Minister al Afacerilor Străine și în renumita sală cu cinci uși unde, odinioară, s-a adunat Congresul din 1814—1815, președintele noii republici și cancelarul ei reuneau la un dejun prietenesc pe reprezentanții statelor care pe vremuri se luptaseră atît de înverșunat între ele. Nu poți trece printr-o astfel de casă fără să te lovești de umbre ; trecutul se trezește ; Viena amintește de lucrările, de serbările și de numeroasele incidente care au marcat începutul conferințelor. În timp ce suveranii se distrau între ei, miniștrii căutau să se înțeleagă cît mai bine, ca să ajungă la un acord. „Congresul își păstrează secretul pentru că nu are secrete“, murmurau scepticii. Treburile au mers multă vreme anevoie. Dar, la recepțiile dintre ședințe, ce splendoare ! Nesselrode, în plină tinerețe, povestește amintiri de la Paris, de pe vremea cînd nu era decît consilier de ambasadă și supraveghea înarmările lui Napoleon. Wilhelm von Humboldt înțeapă cu epigrame pe Domnul von Metternich, acest încrezut care vrea să guverneze lumea și se scoală la ora 10 dimineața, ca să se

ducă să suspine lîngă Doamna Sagan. Aceasta, sătulă de a tot servi rente foştilor ei soţi, declară că măritişurile au ruinat-o şi că nu se va mai lăsa tîrîtă în astfel de aventuri. În fiecare zi alte veşti, alte bîrfeli. Regele Prusiei suferă de reumatism, dar e nebun după Julia Zichy : în afară de Saxa, nu iubeşte nimic mai mult. Ţarul Alexandru, acostînd cu o prea mare insistenţă o contesă, primeşte acest răspuns : „Mă credeţi o provincie ?". La ultimul bal mascat de la Reduta, cine era acea graţioasă mască, cu o pălărie mare şi o pană neagră ? O dansatoare venită de la Paris : i se spune Mica Iubită. Castlereagh îşi plimbă aroganţa, deşi mîinile îi sînt mînjite de sîngele Irlandei. Dalberg îşi uită documentele şi o poliţie bine stilată i le găseşte.

Domnul de Talleyrand, mai mult decît oricine, e în centrul atenţiei tuturor şi nelinişteşte Congresul. Îl evoc aşa cum îl vedem într-o sală de la Quai d'Orsay, pe tabloul pictat de Jean-Baptiste Isabey, care se păstrează la castelul din Windsor, sau aşa cum arată studiul în sepia de la Luvru. Este aşezat în dreapta scenei ; Castlereagh stă la mijloc, în faţa baronului von Humboldt care zîmbeşte, lîngă rusul Stachelberg care peroreează. Ce om viclean ! Ce bine şi-a compus înfăţişarea de care are nevoie, aerul acela de demnitate liniştită a omului venit numai ca să apere principiile dreptului public ! Observaţi ochii lui iscoditori ; sînt privirile care ieri demascau pe împărăteasă, şi vedeau cochetăria sub graţiile ce altora le păreau fireşti ; sînt privirile care ştiu să citească o scrisoare, să deosebească nuanţele unei invitaţii, să pîndească un loc liber şi avantajos unde va veni să se aşeze cu indiferenţă, pentru a marca voinţa şi autoritatea lui ; sînt privirile care descoperă pe chipul lui Metternich efectul unui răspuns improvizat în aparenţă, dar calculat cu îndemînare. Această figură se conturează prin nuanţele şi rezervele ei, după cum diplomaţia omului se clădeşte pe expediente,

sub aparența generozității și a grijii de dreptate. Candoarea nu este pentru el decît forma cea mai rafinată a șireteniei ; o impune agenților lui cum și-o impune și lui însuși. Revăd acest subtil obraz încadrat de un păr ondulat, susținut de un guler brodat și țeapăn ; revăd mai ales ochii, ochii aceia neuitați, ochii aceia de vînător care, sub vălul pe jumătate coborît al pleoapelor, văd departe. Printre toate aceste personaje supraîncărcate de uniforme și de fireturi (este, în acest tablou, un oarecare lord Steward care pare foarte mîndru că seamănă puțin cu Napoleon), Talleyrand zîmbește într-un mod abia perceptibil. Se vede că a pierdut orice iluzie despre sinceritatea vorbelor omenești, că toate intervențiile lui și chiar și tonul spuselor lui îi sînt impuse de interes, de disprețul față de ființa umană, de pesimismul ce stă la originea politicii și diplomației tradiționale.

În acest salon al Congresului, spiritul monden triumfă. Se repetă cuvintele ambasadorului francez. De pildă, cînd prințul de Ligne i-a spus : „Trebuie să mărturisiți că sînteți un Tartuffe !" a primit numaidecît riposta : „Pot să o mărturisesc fără teamă, fiindcă știu că mă credeți un mincinos !" Iată-l deci pe ambasadorul Franței, împodobit cu decorații, îndreptîndu-se șchiopătînd spre masa de whist și profitînd de mersul lui șovăielnic spre a strecura o întîlnire miniștrilor bavarezi. Invizibil și prezent, Napoleon domină adunarea. Este adevărat că Maria-Luiza a lăcrimat cînd i-a regăsit portretele ? Papa se va hotărî oare să pronunțe divorțul ? Va fi lăsat așa de aproape de coastele Europei acest uzurpator ? Dl. de Talleyrand manevrează cu abilitate aceste temeri, ca și tot ce poate servi țării sale rănite. Sala Congresului își amintește de emoția savantă cu care își învăluia planurile politice sub prestigiul moralei și al dreptului. În acest timp, în magnificul lui palat, prințul Rasumowsky, ambasadorul Rusiei, prezintă invitaților săi pe un anumit muzician care trezește mai multă curiozi-

tate decît admirație. Acest senior care, spre sfîrșitul secolului precedent, luase în căsătorie pe sora prințesei Karl Lichnowsky, primea, din timp în timp, diletanți. Întreținea un quartet celebru în care el cînta la vioara a doua, partenerii săi fiind la prima vioară Schuppanzigh, la violă Weiss, la violoncel Linke. Era mîndru de operele pe care Beethoven i le dedicase.

Ce modestă pare întîlnirea noastră la Centenar în cadrul în care e închisă atîta istorie ! Dar cît de bogat este micul nostru ospăț spiritual ! O frază din *Testamentul de la Heiligenstadt* îmi revine în minte, ideea fundamentală care stă la baza întregii concepții de viață a marelui compozitor : „dragostea de oameni și dorința de bine sălășluiesc în inima mea". Aud gemetele din Cavatina din *Quartetul al XIII-lea*, acea dureroasă rugă pe care Beethoven a scris-o cu lacrimi în clipa cînd viața lui se sfîrșea, atunci cînd încerca încă o dată să atingă idealul pentru care luptase. Se vor ridica oare alți zori, pe care Beethoven nu i-a cunoscut ? Mi-aș putea aduce aminte că centenarul nașterii sale a fost celebrat în momentul celor mai crude înfrîngeri ale țării mele ; că, asupra Franței martirizate, Richard Wagner lăsa să cadă în acel moment toată greutatea brutalității lui. Nu voi abuza de această amintire. Oameni care au văzut suferind națiunile lor au răspuns la chemarea unui popor capabil să lupte cu curaj împotriva nenorocirilor, pentru independență și pentru pace. Un nume, multă vreme luat în derîdere, a pus între ei legătura unei năzuințe comune ; un martir și un geniu, a proclamat, din străfundul unei singurătăți deznădăjduite, datoria umană de înfrățire. Și, din respect pentru el, mîinile se strîng în tăcere ; mîini care se voiau prietene.

După un an, *Serbările umane Beethoven* au fost urmate de *Serbările germane Schubert*. Austria ezită încă în privința destinului ei.

Iar noi, cei ce credem că problemele europene nu sînt soluționabile prin vechile formule, noi, cei ce căutăm cu bună credință un regim nou în care geniul fiecărei națiuni să se dezvolte liber și într-o orînduire pașnică, noi rămînem credincioși spiritului lui Beethoven. Și gîndim că orice ființă omenească, dacă are o inimă caldă, trebuie să ceară un exemplu și sfaturi acestui creator incomparabil care ne învață ce e devotamentul față de artă, căutarea perfecțiunii morale, strădaniile pasionate pentru pace.

*

Muzicografii să fie liniștiți ! Nu ne gîndim să pătrundem în domeniul care e dreptul lor. Studiul tehnic al operei beethoveniene ar cere cunoștințe aproape infinite. Sub ce influență tînărul organist de la Bonn a compus primele sale piese ? Ce-i datorează lui Philipp Emmanuel Bach sau lui Clementi, lui Friedrich Wilhelm Rust sau Școlii de la Mannheim ? Ce schimbări a introdus el în forma *trio*-ului și de ce înlocuiește menuetul printr-un *scherzo* ? Din ce moment și în ce fel întrebuințează el timpanii ale căror sunete prelungite însoțesc așa de misterios o reluare de motiv în *Simfonia a IV-a* ? Se poate analiza celebrul *adagio* din *Sonata a doua quasi una fantasia*, se poate cerceta prin ce procedee autorul trece de la major la minor, din registrul grav în cel acut, de la crescendo la diminuendo ; dar această cercetare nu ne-ar da decît niște indicații exterioare ; rămîne de explicat pentru ce această rugă atît de duioasă și de dureroasă ne emoționează și în același timp ne dă impresia unei scriituri desăvîrșite.

Dealtfel, diferitele părți ale acestei opere, complexă și armonioasă totodată, au fost studiate cu cea mai mare grijă. Volumul prezentat congresiștilor Centenarului conținea lucrări savante despre fugă sau despre întrebuințarea oboiului la Beethoven. S-a scris o carte întreagă despre opera

Fidelio şi variantele ei. Elevii sau prietenii lui Beethoven, Ries, Schindler, Moscheles, ne-au lăsat amintiri care nu se poate să nu fie consultate. În a doua jumătate a secolului XIX, Martin Gustav Nottebohm, mai tînăr decît biografii precedenţi, elev al lui Mendelssohn şi al lui Schumann, s-a pasionat pentru opera lui Beethoven şi i-a consacrat mai multe lucrări : *Skizzenbücher, Thematisches Verzeichniss, Beethoveniana, Neue Beethoveniana,* pregătite chiar la Viena, în mediul în care a trăit Maestrul, ceea ce dă şi mai multă autoritate ştiinţei autorului.

Mai libere, mai puţin informative, lucrările consilierului de stat imperial rus Wilhelm von Lenz se consultă cu plăcere pentru sinceritatea admiraţiei care le-a dat naştere ; lui Lenz i se datorează celebra teorie a celor trei stiluri. Şi orice prieten al lui Beethoven cunoaşte istoria acelui Alexandre Wheelock Thayer, cetăţean american care şi-a consacrat întreaga viaţă studierii operei Maestrului, a întreprins în acest scop, între 1850 şi 1860, mai multe călătorii în Europa, a devenit consilier la ambasada ţării sale pe lîngă Curtea Austriei, iar mai tîrziu a acceptat funcţia de consul la Triest, ca să-şi satisfacă dorinţa lui sacră : cultul lui Beethoven.

În 1927, Karl Lothar Mikulicz a publicat unul dintre caietele de schiţe *(Notierungsbuch)* păstrate la Biblioteca de Stat din Berlin. Theodor Frimmel a tipărit în 1926, la Leipzig, sub titlul *Beethoven-Handbuch,* un dicţionar în două volume unde se găsesc referiri despre operele Maestrului şi despre personajele care au jucat un rol în viaţa lui. Se găsesc de asemenea foarte folositoare informaţii în *Neues Beethoven Jahrbuch,* înfiinţat de Adolf Sandberger, celebrul profesor de la München, căruia îi datorăm şi studii preţioase asupra lui Orlando di Lasso.

În Franţa, literatura beethoveniană reprezintă un ansamblu considerabil. Dacă cineva şi-ar propune să facă un

studiu savant, ar fi nedrept dacă nu ar cita minuțioasele lucrări ale lui Prod'homme, o carte elegantă și sigură de Jean Chantavoine, studiul lui Henri de Curzon despre *Lieduri*, pioasa biografie a lui Romain Rolland completată de curînd cu două volume remarcabile. Cu o conștiinciozitate exemplară, Marcel Herwegh a alcătuit *Tehnica interpretării aplicată la Sonatele pentru pian și vioară*. Acești scriitori vor îngădui să rezervăm un loc de cinste celui mai emoționant dintre ei, eroicului Joseph de Marliave a cărui lucrare despre *Quartete*, „monument viu de știință și de iubire“, nu ne-a fost revelată decît după moartea autorului pe cîmpul de luptă. Nimeni mai mult decît acest muzician-soldat nu a intrat în intimitatea celui căruia i se poate decerna cu deplină conștiință numele de multe ori prea ușor atribuit de *Maestru*. Nimeni nu a pătruns cu atîta insistență în taina vieții lui lăuntrice, în legile misterioase ale compoziției sale ; unul cîte unul, Marliave cercetează quartetele, de pildă acel opus 59 pe care-l cînta el însuși împreună cu colegi de ai lui, cum făcuse pe vremuri prințul Rasumowsky. Caută să cunoască mediul și timpul cînd au fost concepute aceste creații, se apleacă asupra caietelor de schițe, se zbate să descifreze adăugirile și ștersăturile, smulge înțelesul unui semn scris într-o izbucnire de febră, desprinde temele, marchează tranzițiile, analizează rolul diferitelor instrumente, și toate acestea cu o mînă așa de ușoară și cu un zel atît de aprins, încît nu dăunează nici unității operei nici originalității ei, și nici nu tulbură în vreun fel misterul ce clocotea în sufletul zămislitorului operei. Și un astfel de discipol a pierit, într-o zi de august 1914, lîngă Etain, doborît de un glonț german. Este aceasta încă o dovadă — și nu dintre cele mai puțin tulburătoare — despre barbaria și îngrozitoarea stupiditate a războiului.

Dar muzicienii nu au scris numai pentru discipolii lor sau numai pentru confrații lor. „Muzica este făcută ca să placă și ignoranților și savanților", scria Voltaire marchizei du Deffand. În *Lettres d'un voyageur,* George Sand, adresîndu-se lui Meyerbeer, îi spune păreri prețioase : protestează împotriva obiceiului de a pune pe un erou muribund să debiteze o cavatină în regulă și avînd și o *codă ;* cîntul, zice ea, ar trebui să devină un adevărat *pianto* capabil să trezească alte sentimente decît o înduioșare convențională. „Va veni oare vremea, mai spune ea, cînd publicul se va sătura de acele riturnele pe care Liszt le compară cu formulele de la sfîrşitul scrisorilor ?". Sand semnalează deja ce este vag și odios în patosul meyerbeerian. Și roagă pe autorul *Hughenoților* să nu se lase orbit de succes, să-și impună voința sa publicului, să tindă spre o puritate pe care acesta nu o cunoaște, să sacrifice prezentul pentru viitor. Această femeie, care avea o voce falsă și nu cînta la nici un instrument, își făcea despre muzică idei mai judicioase decît cazuiştii criticii ; şi, spontan, liber, a apărat pe Berlioz care lupta cu eroism împotriva unui public ingrat.

Tot astfel ne propunem și noi să căutăm a cunoaște, a înțelege — pentru a-l iubi şi mai mult, pentru a adînci şi mai mult lecțiile lui — o ființă de cel mai nobil geniu. Muzica lui Beethoven, deosebit de lirică, își dezvăluie valoarea mai ales prin personalitatea creatorului ei. Excelentul compozitor boemian Tomaschek, care l-a auzit la Praga în 1798, semnalează că acest nou Maestru, căruia îi admiră geniul, nu se impune prin știința sa despre „armonie, contrapunct sau euritmie". Altele sînt meritele lui. Prin alte daruri se deosebește el de Mozart sau de Haydn : prin originalitatea unui caracter sensibil dar indepen-

dent, brusc și aproape sălbatic. Beethoven nu pare nici cel mai abundent nici, poate, cel mai savant dintre muzicienii austriaci ai timpului lui. Prietenul lui, Paul Wranitzky, maestru de capelă la Opera Curții, va lăsa, la moarte, mai multe opere, balete, concerte instrumentale, trio-uri, patruzeci și cinci de quartete și douăzeci și șapte de simfonii. Un alt prieten, Ignaz Seyfried, care a trăit pe lîngă el și care a dirijat multă vreme orchestra teatrului lui Schikaneder, a scris nu numai peste șaizeci de piese pentru scenă, ci și misse, offertorii, sonate, o operă considerabilă pentru cameră, și nimeni nu stăpînea ca el teoriile bătrînului Albrechtsberger, educatorul unui întreg grup. Tot astfel, Salieri, Woelfl, Fœrster, abatele Stadler, toți excelenți muzicieni.

Și Pleyel a scris quartete ; dar, luînd știma vioarei a doua, Beethoven improvizează pe loc, transformă întreaga lucrare și scoate din ea melodii atît de emoționante, armonii atît de uimitoare, încît bătrînul Ignaz se înclină în fața tînărului maestru și îi sărută mîinile. Geniul care crea aceste splendori sonore nu poate fi definit ; impresia produsă de un asemenea artist se explică prin bogăția vieții lui lăuntrice. „Existența mea, *Intensionsleben* a mea, mărturisea el tînărului poet Johann Sporschil, este o neîncetată meditație."

Cu un astfel de om, într-o astfel de creație, muzica își capătă tot înțelesul ei, își manifestă întreaga ei superioritate. Sculptura și pictura nu pot decît să fixeze în spațiu un moment din viață ; marii maeștri ai artei plastice au încercat să depășească limitele ce îngrădesc arta, dar cîteodată eforturile lor au fost zadarnice. S-a făcut comparație între Beethoven și Michelangelo. Închiși în noua Sacristie de la Florența, în fața mormintelor lui Julius și Laurențiu, în fața statuilor Zilei și Nopții, observăm cu cîtă strădanie un artist de geniu a încercat să redea, prin

personajele sale, propria sa durere patriotică şi să fixeze, în alegorii inevitabil artificiale, înalta lui idee despre eroism. La Sixtina, în prezenţa unei opere executate în mijlocul unor dificultăţi şi nelinişti asemănătoare cu cele pe care le va cunoaşte mai tîrziu Beethoven, se simte că această compoziţie, cu toată bogăţia ei, nu a epuizat toată ardoarea creatorului, toată furtuna din el. Muzica dispune de timp şi de spaţiu. Să ascultăm *Simfonia a IX-a*, chiar de la *allegro*, sunetele viorilor sau ale violoncelelor în tremolo, cîntul clarinetelor, al flautelor şi al oboiului corespund culorilor variate ale frescei ; cele două grupe esenţiale ale orchestrei, instrumentele de suflat şi coardele, se despart sau se reunesc ; dar muzicianul poate să ritmeze după voinţa sa şi să prelungească după inspiraţia sa acest dialog sau această convorbire din mişcarea a doua prin valuri de umbre. Pentru a sugera bucuria sau durerea, pentru a marca inflexiunile prin care trecem de la una la alta, pentru a reţine incidentele care survin în meditaţiile noastre cele mai adînci, el foloseşte tonalităţile, modulaţia, resursele de piano şi de forte ; fantezia, întotdeauna prizonieră cînd se fixează în cuvinte, aici îşi ia zborul în toată libertatea, se impune în primul plan sau se pierde în depărtări ; frămîntările intermediare prin care sentimentele noastre sînt deformate sau exprimate, dispar ; inconştientul îşi păstrează rolul şi partea lui. În peisajele spiritului, ca şi în peisajele din natură, continuitatea se stabileşte prin nuanţe pe care pictura le redă prin mijloacele ei, dar pe care muzica le pune în lumină cu o şi mai mare bogăţie.

Pentru aceste motive, poate, în orice caz pentru libertatea şi bogăţia ei, muzica reprezintă arta sub formele cele mai abundente şi mai suple. Ea susţine viaţa sufletească a oricărui, fie el credincios, fie păgîn ; ea înveşmîntă cele mai scumpe amintiri ale noastre şi le înfrumuseţează. Prin

ea, pasiunea se împacă cu rațiunea ; prin ea viața își exprimă toate elanurile ; ele sînt supuse disciplinei unor legi variabile după școli și talente dar întotdeauna diriguite de inteligență. Pînă azi nu i s-a dat locul ce i se cuvine, nici în educație nici în istoria civilizației umane. Dar, pentru că ea nu utilizează decît elemente spirituale pentru a-și îndeplini menirea, poartă în sine germenele nemuririi. Timpul a înnegrit puțin *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo, *Cina* lui Leonardo da Vinci capătă puțin cîte puțin o tentă palã, în timp ce alături de ea, o frescă mediocră de Montorfano își păstrează o oarecare tinerețe. Dar cînd finalul *Simfoniei a IX-a* izbucnește, după cele șapte măsuri introductive ale violoncelelor și contrabașilor, opera pe care o ascultăm astăzi retrăiește așa cum era cînd a dezlănțuit entuziasmul la celebrul concert din 7 mai 1824. Nimic nu a îmbătrînit, pentru că nimic în ea nu e perisabil. Cu muzica, și numai cu ea, gustăm bucuriile pe care le dă spiritul pur.

Ne va fi deci de ajuns să căutăm a discerne, printr-un studiu atent și cinstit, sub rezerva propriilor noastre impresii, intențiile celui care a creat-o.

Beethoven ne-a indicat el însuși în ce fel se cuvine a fi interpretată muzica lui. *„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei"*, scrie el în fruntea *Simfoniei pastorale*. „Expresie a sentimentelor, mai mult decît pictură". Sentimente ! Bucuria omului în mijlocul naturii, voioșia țăranilor adunați laolaltă, cîntece de slavă, precizează indicațiile de pe manuscrise. Programul scris de Nottebohm pe un carnet completează aceste note : „Se lasă auditorului libertatea de a alege situația... *Orice descriere, dacă e împinsă prea departe în muzica instrumentală, pierde*". Beethoven nu spune nicăieri că ar fi voit să prezinte tablouri prin muzică, *Tongemählde*. Știm de la Moscheles că refuza să comenteze sau să lase pe alții să comenteze

lucrările lui cînd era el de față ; discipolii lui trebuiau să recurgă la propria lor imaginație pentru a descoperi gîndurile și sentimentele pe care voia să le exprime.

Venind la Viena, doresc să văd Heiligenstadt, așa cum am dorit, pe vremuri, să văd pustietatea de la Port-Royal. „Ai putea crede, scrie Pascal, că, apropiindu-te de o orgă obișnuită, te apropii de om. Este într-adevăr o orgă, dar ciudat, schimbătoare, variabilă (ale cărei tuburi nu urmează unul după altul printr-o legătură treptată și strînsă). Cei care nu știu să cînte decît pe cele obișnuite nu pot obține acorduri pe celelalte. Trebuie să știi pe care clape să apeși". Acest gînd prefigurează pe Beethoven.

Este oare îngăduit ca autorul *Simfoniilor* să fie transformat înrt-un fel de muzician literar ? Această pretenție indigna pe Debussy și îl irita pe bună dreptate pe Maurice Ravel. Nimic nu îndreptățește ca autorul *Simfoniilor* să fie considerat compozitor de muzică programatică ; astfel de comentarii, care dealtfel se contrazic, trebuie eliminate de urgență. Un critic a încercat să explice scherzo-ul din *Eroica* printr-o luptă între cavalerie și infanterie. Pură naivitate. În 1860, cînd *Fidelio* a fost reprezentat pentru prima oară în franțuzește, libretișii au îndrăznit să înlocuiască scenariul lui Bouilly printr-o dramă a cărei acțiune se petrecea la Milano către sfîrșitul secolului al XV-lea. Florestan devenea Jean Galeas, Leonora se transforma în Isabelle d'Aragon, iar regele Franței în persoană lua locul ministrului Don Fernando. O astfel de travestire ni se pare azi ridicolă.

Se pot distinge în viața lui Beethoven perioade sau, cum se spune, maniere ? Mi se pare că cei care o fac se înșală și că aceasta înseamnă a nu cunoaște unitatea profundă a acestui geniu. Între toate operele lui există o legătură intimă. Începutul ariei lui Florestan în *Fidelio* a devenit prima temă din sonata *Les adieux.* Faimoasa

teorie a lui W. von Lenz despre *cele trei stiluri* are inconvenientul că stabilește un fel de compartimente într-o creație în care ascensiunea spre independență este continuă.

Dar, dacă iubim pe Beethoven, dacă vrem să-l reașezăm în timpul și în cadrul lui, putem să reținem în minte, de pe acum, cîteva date : 1770, nașterea la Bonn ; 1787, prima călătorie la Viena și întîlnirea cu Mozart ; 1790, cantata asupra morții lui Joseph II ; 1792, instalarea definitivă la Viena ; 1800, execuția *Simfoniei I* și publicarea *primelor șase quartete de coarde,* dedicate prințului Lobkowitz (op. 18) ; 1802, *Sonata quasi una fantasia* (op. 27), impropriu numită *Sonata Lunii,* și *Testamentul de la Heiligenstadt ;* 1804, terminarea *Simfoniei eroice ;* 1805, prima reprezentație și eșecul operei *Fidelio ;* 1808, execuția, la marele concert din 22 decembrie, a *Simfoniei pastorale,* a *Concertului pentru pian în sol major,* a *Fanteziei cu cor* și a *Simfoniei în do minor ;* 1811, *Trio*-ul Arhiducelui ; și, pentru a simplifica, pentru a merge direct la operele de la sfîrșit, 1824, celebra audiție a *Missei în re* și a *Simfoniei a IX-a,* în concertul din 7 mai dat în beneficiul Maestrului ; ultimele quartete ; 26 martie 1827, moartea. Beethoven avea cu 10 ani mai puțin decît Schiller și cu 20 ani mai puțin decît Goethe, care i-a supraviețuit. Datele acestea arată că, format sub influența ideilor liberale ale secolului XVIII, contemporan cu Revoluția, martor al dramei napoleoniene, atras în mișcările ce vor genera romantismul, el a trăit într-o epocă constant eroică. Ludwig Rellstab introduce în relatările lui despre convorbirile cu Beethoven un gînd adînc și just : cînd arta se ridică la astfel de înălțimi, cînd ea servește ca mijloc de exprimare unui astfel de suflet, ea aparține istoriei generale a omenirii.

II

În capela de la Bonn

Într-o zi frumoasă de vară renană, orașul Bonn apare ca o insuliță de piatră în mijlocul unui talaz de verdeață. Deși orașul s-a transformat cu timpul, s-au trasat străzi, s-a clădit o mare — și excelentă — sală de concert, s-au deschis magazine pentru clasele mijlocii, el și-a păstrat vechea lui tihnă și, în tăcerea grădinilor sale, farmecul propriu. Casele nu au mai mult de trei etaje. În castelul Electorilor s-a instalat Universitatea, care absoarbe aproape toată activitatea locală ; ea populează străzile cu numeroșii studenți mîndri de șepcile lor în formă de burlan turtit și în culori variate și izbitoare. Aici, în a doua jumătate a secolului XIX, va veni să lucreze fiul unui pastor saxon care, pentru a interpreta personajele elenismului, va evoca pămîntul „îndepărtat și albastru" unde sălășluiau zeițe frumoase și scăldate în lumină. Friedrich Nietzsche s-a plimbat îndelung prin aceste parcuri gîndindu-se la Dionysos și la Apollo. O altă amintire și mai neliniștitoare ne copleșește : mormîntul lui Robert Schumann. În apropiere, la Endenich, în sanatoriul doctorului Richartz, Schumann a murit la sfîrșitul lui iulie 1856, după cîțiva ani de suferință.

Plimbarea de-a lungul Rinului te poartă cu gîndul la malul mării. Cîteva hanuri vechi, ca *Gasthof zum alten Keller*, cu silueta lui din veacul al XVI-lea, evocă viața

marinarilor de altădată. Centru al cartierului vechi, Piața a suferit modificări în prăvăliile sale, în casele sale înalte, urmînd legile a ceea ce se numește progresul modern. Dar ea își păstrează forma neregulată, piramida înălțată în onoarea lui Maximilian Friedrich și în fund, aproape de *Gasthaus zur Blomen*, pensiunea de la finele secolului XVII care își justifică numele prin mușcatele roșii care o decorează. Primăria, operă de gust francez plăcut desenată, cu peronul ei, cu ferestrele ei elegante, cu cele cîteva ornamente în aur încrustate pe frontispiciu ca pentru a spori grația acestei frumoase pagini de arhitectură. În tot orașul, parcuri sau livezi, arbori, ziduri vechi, tăcere și prospețime.

Oraș de castani, de măceși roz și de stînjenei. Bogatul pămînt de la Bonn e ospitalier. E o plăcere să vizitezi, la poalele Venusbergului, mica grădină de la Poppelsdorf, fără îndoială mai bogată și mai îngrijită decît pe vremea lui Maximilian Franz, creatorul ei. Studenți îndrăgostiți merg agale pe sub bolta acoperită de clematite fragede și printre boschetele unde candidele globuri ale caprifoiului mijesc alături de trandafiri.

Pe colinele întreținute cu dragoste înfloresc alături anemona violetă, emblemă a tristeții (numită și iarba vîntului pentru că se destramă la adierile aerului), melandriul roșietic, aristolocul cu caliciul fără corolă, gazonul de Olymp cu mărgăritărele azurii, un curcubeu de crini cu parfum îmbătător, flăcări albastre printre alte flăcări. Concert de o varietate și de o blîndețe neasemuită. Din arborii falnici cad pe alei flori albe cu pete de purpură. Mirosul puternic al atîtor „fiice ale pămîntului" — flori de toate felurile și de toate culorile — urmăresc și tulbură pe vizitator, cum tulburau și tinerețile noastre... Această grădină este, vara, o simfonie în alb major... Dar arborii ținutului domină : ei leagă micul Eden de la Poppelsdorf

cu restul peisajului. În desişuri se îngrămădesc măceşii iubiţi de privighetori şi ale căror tufe înveselesc cu rozul lor delicat toate parcurile regiunii. Mai sus, stejarul, castanul şi teiul cu frunze în formă de inimă şi cu lemnul mult căutat de constructorii de viori.

În comparaţie cu aceste splendori, la o distanţă respectuoasă de Rezidenţa cu vechi şi graţioase culori, ce umilă, ce săracă, apare biata locuinţă a familiei Beethoven ! Trei camere spre curte, în spatele unei case de pe Bonngasse, nu departe de piaţă. S-a păstrat acolo, cu pietate, o grădină minusculă, cu cîţiva pomi modeşti printre care un soc cu scoarţa cenuşie, o peluză pe care se odihneşte bustul Maestrului. O mierlă în căutare de grăunţe umple văzduhul cu frînturi de melodii. În această locuinţă mizerabilă, umedă, fără lumină, fără aer, slab luminată de o lucarnă, sub nişte grinzi groase, s-a născut Ludwig van Beethoven, la 14/15 decembrie 1770. O iesle ar fi mai puţin respingătoare. Într-o cocioabă asemănătoare, tînărul Wilhelm Meister se muncea să compună pentru nişte biete păpuşi roluri eroice şi costume orbitoare. „Nu pot să nu observ, scrie Goethe în primul său *Wilhelm Meister,* ce impresie misterioasă produc asupra copiilor cocioabele, şoproanele, locurile retrase unde, scăpaţi de sub povara dascălilor lor, pot singuri sau aproape singuri, să fie ei înşişi : senzaţie care se destramă cu timpul şi reapare uneori mai tîrziu cînd aceste locuri, neîngrijite dar necesare, devin un refugiu secret pentru îndrăgostiţi". Cocioaba aceasta a fost locuinţa familiei Beethoven.

*

Excelentele lucrări ale lui Prod'homme şi Schiedermair descriu locurile şi evocă tinereţea ilustrului fiu al Bonnului. Max-Friedrich, care guverna la Bonn, era un om

mărunt, viguros, amabil, interesat mai mult de femei decît de cartea de rugăciuni ; predecesorii lui iubiseră fastul, construcţiile, echipajele, spectacolele, muzica. Rezidenţa auzise adeseori oratorii şi drame italieneşti. Casanova ne povesteşte un carnaval unde doamne de clasă înaltă dansaseră îmbrăcate în costume de ţărănci. Acum trebuie să se facă economii, să se reducă trupele de teatru şi numărul de concerte, să se suprime vînătorile, să se micşoreze luxul de la ospeţe şi risipa de la mesele de joc. După 1784, devine domnitor Maximilian Franz, ultimul fiu al Mariei-Tereza, fratele lui Joseph al II-lea, al cărui portret se păstrează în micul muzeu de la Bonn. Brusc, totul se schimbă. Noul arhiepiscop cedează în faţa mişcării reformatoare, încurajează învăţămîntul şi literatura, înfiinţează grădina botanică, simplifică procedura şi desfiinţează tortura. Maximilian iubea şi el muzica şi îl protejase pe Mozart. Spirit lucid, el a înţeles primele semne ale mişcării care avea să ridice pe ţăranii din Franţa împotriva abuzurilor Vechiului Regim şi care ar fi putut foarte bine să ajungă şi la malurile Rinului. A fost preocupat de acest gînd şi a menţinut cu grijă neutralitatea statelor sale. E uimitor cu cîtă circumspecţie a evitat el să dea azil emigranţilor. Cînd contele d'Artois a părăsit Franţa, după căderea Bastiliei, ca să se ducă să recruteze pe la curţi adepţi pentru cauza regală, Maximilian a refuzat să-l întîlnească. Dar cum va scăpa oraşul Bonn de agitaţia pe care o va provoca în toată regiunea intrarea în Germania a trupelor franceze ? Să notăm chiar de pe acum : Beethoven va pleca înainte de Elector, înainte de incorporarea teritoriului Köln la Republica cisrenană. El nu va vedea decît primele efecte ale Revoluţiei ; dar văzuse în cadrul unei mici curţi sărăcite decăderea vechiului regim, decorul aristocratic veştejindu-se puţin cîte puţin, moravuri burgheze substituindu-se luxului de altădată.

3*

Banii lipsesc pentru luminarea sălii teatrului, şi Max Franz, cu toate eforturile lui generoase, îşi va sfîrşi viaţa în exil, în împrejurimile Vienei, sub o haină de culoarea ardeziei, martor emoţionant al mizeriei lui.

Familia van Beethoven venea din Flandra ; ea aducea în această mică societate electorală imagini de la Malines, Louvain şi Anvers. Van Beethoven, ni se spune, înseamnă „grădină cu sfecle". După cum arată Raymond van Aerde şi Ernest Closson, Ludwig bătrînul s-ar fi născut la Malines în 1712, ar fi fost admis ca elev la şcoala de cor a bisericii metropolitane de la Saint-Rombaud, apoi ar fi intrat în serviciul catedralei din Liège ca bas şi cantor gregorian. Prin 1733 Ludwig s-a instalat la Bonn ca muzicant la curte, *Kurfürstlicher Hof Musiker* şi s-a căsătorit cu o fată de 19 ani, Maria Josepha Poll. Era, pentru Electorat, epoca splendorii : frumoasele vremuri ale lui Clemens August, Clemens fastuosul. Actori de teatru şi cîntăreţi din toate ţările veneau cu duiumul pentru amuzamentul Prinţului. Ludwig, mai tîrziu, a fost invitat să dirijeze nu numai la slujbele bisericeşti dar şi concertele, muzica de scenă, balurile, serenadele, muzica de la banchete ; la teatru, a interpretat diferite roluri şi, în 1771, în *Sylvain* de Grétry, a cîntat în limba franceză rolul lui Dalmon. Cum Clemens August îşi plătea foarte prost angajaţii, Ludwig ţinea şi o prăvălie cu vînzare de vinuri ; se pare că soţia lui era cea mai bună clientă a „magazinului". Dealtfel, era un om foarte ordonat, respectat de toţi, darnic. A murit în 1773, în seara de Crăciun. Un portret, pe care Beethoven îl păstra lîngă el la Viena, ni-l arată într-o şubă verde, cu blană pe margini, cu o beretă pe cap, cu un obraz grav şi colorat, gen flamand. Mai tîrziu, în serbările de familie, se vor agăţa sub acest portret lauri. Beethoven va avea tot timpul pentru el mult respect. „Era, spunea el, un om de onoare".

Al doilea fiu al lui Ludwig, Johann, va deveni şi el muzicant de curte, foarte prost plătit, conform tradiţiei ; s-a căsătorit cu o văduvă tînără din Ehrenbreitstein, Maria Magdalena Keverich, fiica unui bucătar-şef. De data aceasta, în căsnicie, femeia e aceea care merită consideraţie prin seriozitatea ei, prin sîrguinţa cu care, cu toată sănătatea ei şubredă, se îngrijea de casă. Johann era brutal, autoritar şi iubitor de băutură. Din şapte copii, patru au murit de mici. O adevărată generaţie de adepţi ai lui Bachus. Copilul botezat la 17 decembrie (viitorul compozitor, n.n.), îşi va datora sensibilitatea lui aleasă, înclinarea către duioşie, dragostea de familie, bunicului lui, bătrînul muzicant flamand şi mamei lui, Maria Magdalena, servitoarea. Mai tîrziu, în al şaselea caiet de conversaţie, el va evoca amintirea ei faţă de naşa lui, mătuşa Baums, o bună vecină. Cînd apropiaţii lui vor voi să-l convingă să modifice pe *Fidelio,* principesa Lichnowsky nu va învinge îndărătnica rezistenţă a lui Beethoven decît invocînd amintirea mamei lui.

*

Cititorul aşteaptă cu nerăbdare primele indicaţii despre Ludwig însuşi. Iată, în faţa unui clavecin, un copil de patru ani, scăldat în lacrimi, silit să repete la infinit exerciţiile. Cei din jur voiau să facă din el un virtuoz, ceea ce nu înseamnă un muzician. Pentru rest, şi deşi a fost trimis la şcoala elementară de la Neugasse, nici un copil n-a fost mai rău instruit, mai rău îndrumat. Rochlitz va compara mai tîrziu pe Beethoven cu un om care a trăit ani îndelungaţi într-o insulă pustie. Îndată ce a ajuns la vîrsta de opt ani (în program se va scrie şase ani pentru a impresiona şi mai mult publicul), tatăl lui l-a pus să apară în public, în sala Academiilor muzicale de la Köln. Era, probabil, tot atît de precoce ca şi Mozart ; se păs-

trează cîteva mici menuete, fragmente de sonate, compuse de el (dacă e să-l credem pe tatăl lui), la vîrsta de șase ani. Haendel, la zece ani, scria motete. Spre al noulea an de vîrstă, Delacroix desena figuri uimitoare. Anglia cita cu mîndrie pe cel mai uimitor copil-minune, tînărul William Crotch care, la doi ani și jumătate, începuse deja să cînte la orgă pe un instrument fabricat de tatăl lui.

Primul profesor al lui Ludwig a fost Tobias Pfeiffer, muzicant fantezist și rătăcitor. Alții au urmat după el : organistul Willibald Koch, pianistul flamand Van den Eden. Dar, pe cît se pare, nu se poate vorbi de studii regulate pînă în ziua cînd tînărul, care urmase cu multe intermitențe cursurile de la Tirocinium și nu reținuse, în afară de cunoștințele elementare, decît puțină latină, a găsit în Christian Gottlieb Neefe călăuza inteligentă și sigură căreia îi va datora prima sa orientare.

Neefe era un om cult, un teoretician instruit. Primise învățătură de la acel Friedrich Wilhelm Marpurg, el însuși elev al lui Rameau care, după ce scrisese cîteva sonate și lieduri, va deveni celebru prin lucrările lui istorice și critice. Numărul publicațiilor lui este considerabil ; la moartea lui Beethoven, se va găsi în biblioteca lui faimosul *Tratat al Fugii*. Prin Neefe, Beethoven a cunoscut deasemenea *Clavecinul bine temperat* al lui Johann Sebastian Bach, a cărui glorie nu va fi consacrată decît mai tîrziu, grație lui Mendelssohn. Contemporanii preferau acestui Maestru, pe care spiritele de elită îl considerau cel mai mare muzician german, pe Karl Philipp Emanuel, Bach-ul de la Berlin, cel de-al doilea fiu al lui Johann Sebastian ; lumea descoperea, și nu fără dreptate, în imensa lui producție, noutăți interesante pe care muzica nouă și le va însuși. Oamenii se pasionau pentru sonatele și concertele muzicianului de cameră care avusese marea onoare

de a acompania la clavecin pe regele flautist Friedrich. Grație lui Neefe, om de mare cultură (făcuse, ca și Philipp Emanuel Bach, studii de drept), Beethoven, redus pînă atunci la tehnica empirică a clavecinului, violinei și orgei, și-a lărgit orizontul. Noul dirijor al capelei iubea poezia și compusese muzică pe versuri de Klopstock. Putea să înțeleagă și să comenteze marile tratate ale lui Marpurg, a căror influență va fi considerabilă în toată Europa. Un articol anonim, dar scris de Neefe în 1783, ne precizează ce valoare avea la data aceea tînărul muzician de treisprezece ani : „Ludwig van Beethoven... cîntă la pianoforte cu un talent remarcabil... descifrează foarte bine... cîntă cursiv *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach... Dl. Neefe l-a învățat și contrapunctul... Acum îl învață compoziția și, ca să-l stimuleze, a făcut să i se tipărească la Mannheim nouă variațiuni pentru pian pe un marș. Acest tînăr geniu ar merita să fie încurajat să călătorească. Va deveni cu siguranță un al doilea Wolfgang Amadeus Mozart, dacă va continua cum a început". Iată revelația inițială a lui Beethoven. Este timpul primelor lui opere, cu cele nouă variațiuni și cele trei sonate. Era drept ca în una din serile vieneze ale Centenarului să se introducă în program o serenadă languroasă de Neefe, în stilul barcarolei din „Povestirile lui Hoffmann", și o sonată de Philipp Emanuel. În sălile micului muzeu de la Bonn, te oprești cu recunoștință în fața portretului atît de expresiv al tînărului dirijor de la capella electorală : o privire ca a lui Jean-Jacques, iradiind inteligență și vîlvătaie lăuntrică.

Beethoven e salvat. Tînărul mărunt de statură și modest, pe care toți îl laudă pentru purtarea lui rezervată și care la serbări apare în costum de curte, frac verde, vestă înflorată, pantalon cu bucle și sabie la șold, secundează la teatru pe maestrul său Neefe, repetă cu actorii

la clavecin și învață repertoriul: *Orfeu* și *Alceste* de Gluck; *Marchiza di Tulipano* și *Idolul chinezesc* de Paisiello, care va fi muzicianul favorit al Primului Consul și va scrie marșul funebru pentru generalul Hoche; operele comice ale lui Grétry; *Felix* sau *Copilul găsit* cu care Monsigny, deznădăjduit că nu poate da ceva mai bun, își termină cariera. Antonio Salieri, care s-a format la Viena și pe care Beethoven îl va regăsi acolo ca dirijor de orchestră la Curte, Salieri, rival al lui Mozart și maestru al lui Schubert, a fermecat publicul parizian prezentînd opera lui, *Danaidele*. Chamfort a luat în derîdere cei nouăzeci și opt de morți din ea: „Spuneți-mi, vă rog, în ce parohie s-a dezlănțuit o astfel de epidemie? Probabil că i-a adus mulți bani preotului". Se reprezintă *Danaidele* la Bonn. Trupele vin una după alta, din Franța sau din Germania. În acest timp, clarvăzător și sever, Neefe dă elevului său favorit lecții, discutabile poate din punct de vedere tehnic, dar apte ca să-i dezvolte personalitatea. „Teoria lui, ne spune Nottebohm, era că legile și fenomenele muzicii trebuie să fie în legătură cu viața psihologică a omului și, propriu-zis, ele trebuie să se bazeze pe ea". Formulă poate pedantă în aparență dar fecundă pentru un tînăr care gîndește, care caută impresiile cele mai pure, care în același timp cunoaște pe Shakespeare, e atras de Schiller și are deja gravitatea și reculegerea atît de frecvente la copiii nenorociți sufletește.

Linia formării lui e simplă. Neefe, dirijor filosof, îi servește de îndrumător. Familia Breuning îl înconjoară cu căldura de care nu avusese parte acasă la el. Mai mult chiar: Eleonora (Lorchen), care se va căsători cu Wegeler, e întîia dintre umbrele pe care Beethoven va încerca, în zadar, să le rețină. Toți cei care au cunoscut de tineri profesiunea de preceptor, cu nădejdile și amărăciunile ei, vor înțelege ce se petrecea în inima lui Ludwig van Beet-

hoven, lîngă o elevă de vîrsta lui, după care alerga pe cîmp în zilele cu soare, lîngă care revenea cind vizitele obligatorii îl intimidau sau îl plictiseau. Devenit el însuşi profesor, Beethoven învăța pe școlarii lui îndeosebi expresia. Dacă elevul era o fată tînără, dacă ea asculta cu drag improvizațiile minunate pe care clipa le inspira tînărului maestru, lucrul era foarte frumos, dar și primejdios ! Cind, în primăvara lui 1787, Ludwig van Beethoven a făcut prima lui călătorie adevărată, era un adolescent viguros, cu un cap puternic, cu umeri lați, moștenitor al unei rase robuste. În casa părintească, unde plutea amintirea bunicului venerat, el a cunoscut multe tristeți, tristețile de care copiii suferă că nu le pot mărturisi ; a suportat brutalitățile tatălui lui și, fără îndoială, a cunoscut motivele lor. Sărăcia, cînd nu-i degradează, conferă acestor copii o noblețe gravă și îngîndurată. Ar fi putut să nu fie decît unul dintre acei nenumărați instrumentiști ce mișunau pe la curțile germane, ar fi putut să rămînă în teatru, cu spiritul mărginit și pentru totdeauna umilit de josniciile din lumea culiselor. Dar s-a orientat spre frumusețile veritabile ale artei, s-a supus unei legi care va fi de acum înainte legea întregii sale vieți.

*

Tinerețe simplă, în fond, și armonioasă. Încă o dată, orizontul se va deschide larg în fața lui Ludwig. Viena, unde Electorul îi dă voie să se ducă în primăvara lui 1787, era capitala lui Joseph II și era și capitala lui Mozart. Ce putea să resimtă un muzician de șaptesprezece ani intrînd în orașul îmbibat de muzică, unde dăinuia încă amintirea serbărilor muzicale date cu cinci ani mai înainte, în cinstea marelui duce Paul al Rusiei ?

Fiul mai mare al Mariei-Tereza se considera un prinț filosof. De doisprezece ani el purta titlul de Împărat al

Germaniei ; dar, instruit de călătoriile lui, de relaţiile cu scriitorii francezi, critic sever al surorii sale Maria-Antoaneta, el îşi urmărea gîndul de a instaura domnia raţiunii în statele lui, supuse tradiţiilor şi prejudecăţilor. Program scandalos, chiar într-o republică. Moştenitorul Mariei-Tereza era adeptul ideilor istoricului german care, sub pseudonimul de Febronius, pusese în discuţie organizarea Bisericii şi autoritatea Papei asupra episcopilor. În concepţia lui Joseph, suveranul avea dreptul să intervină în treburile ecleziastice, să legifereze în materie de cult şi de liturghie, să delimiteze teritoriile episcopatelor (diocezele), să pună seminariile sub controlul Universităţilor, să închidă unele mînăstiri şi să le înlocuiască cu şcoli. La Köln, Maximilian aproba această doctrină. În 1786, electorii ecleziastici întruniseră congresul de la Ems pentru a redacta o „punctaţiune", adică un memoriu în douăzeci şi trei de articole, care îngrădea drepturile Papei conform doctrinelor lui Febronius. Nunţiul de la Köln, Pacca, va zădărnici această încercare îndrăzneaţă. Dar Joseph II încuraja pe inovatori, voia să desfiinţeze ordinele contemplative şi puse pe cerşeală, să instituie căsătoria civilă şi divorţul ; el a îndrăznit, prin edictul de toleranţă din 1781, să asigure protestanţilor şi catolicilor greci exercitarea liberă a cultului lor ; voia să desfiinţeze iobăgia, să anuleze, în favoarea unui stat unitar, privilegiile locale ; să interzică tortura, să introducă egalitatea în impozite ; să creeze o asistenţă publică, să autorizeze căutarea paternităţii, să înlocuiască înrolarea voluntară prin recrutare. Ciudat suveran care detesta regimul despotic, apărea în haine militare şi încălţat cu cizme la marile ceremonii, spre indignarea maestrului lui de protocol, nu permitea servitorilor să îngenuncheze în faţa lui, primea el personal pe oamenii de jos, lucra cu regularitate şi

se culca pe un pat din frunze de porumb, înfășurat într-o piele de cerb, ca să sublinieze oroarea lui față de lux ! La drept vorbind, el nu scăpase de contradicții ; menținea pedeapsa bătăii cu ciomagul și confiscările. Țăranii îi erau devotați pentru că îi proteja împotriva aristocrației și le permitea să devină proprietari, pentru că voia să unifice legislația Imperiului și să facă să dispară drepturile feudale. Joseph II nu a reușit să-și aplice diferitele proiecte, căci s-a izbit de rezistența propriilor lui popoare mai mult decît de reaua voință a agenților lui. Dezvoltarea socială a Austriei nu era suficientă ca să se poată aplica un program de politică rațională. „Pămîntul, ne explică Albert Sorel, era prea grijuliu plivit de Iezuiți, așa că nu era bun pentru o vegetație violentă. În 1774, s-a încercat să se înființeze la Viena o Academie și să se propage acolo literatura germană ; a fost chemat însuși Lessing, dar opinia publică s-a eschivat. Austria, în vremurile acelea de efervescență universală, nu năștea decît muzicieni și nu arăta interes decît pentru plăceri : faimoasa *Comisie de castitate* instituită de împărăteasă și riguroasele exemple pe care le dădea Maria-Tereza în preajma ei nu au reușit să înfrîneze frivolitatea senzuală care domnea la Viena și transforma această capitală într-un adevărat pămînt al făgăduinței pentru intriga veselă și libertinajul ușuratic".

Muzica lui Mozart încînta elita acestei societăți amabilă și pusă pe glume, pasionată de teatru și de concerte. Mozart avea acum treizeci de ani. Dacă ne gîndim la istoria debuturilor lui, e evident că ea a fost modelul după care Johann van Beethoven voise să îndrume copilăria fiului lui. Din partea ambilor tați, aceleași procedee, aceeași ambiție și, fără îndoială, aceeași lăcomie. Voiau, și unul și altul, să uimească curțile princiare cu acești copii-minune. Mozart, ni se spune, a cîntat la șase ani în fața

arhiducesei care avea să devină regina Franței ; mai tîrziu, Maria-Antoaneta va evoca, în celula de la Conciergerie, amintirea acestor ședințe de clavecin care se desfășurau, de față fiind și tatăl ei, la Schönbrunn. Dedicația către Elector, publicată în 1783 în fruntea celor trei sonate ale lui Beethoven, reamintește foarte exact pe cea care roagă pe Doamna Victoire de France să accepte primul caiet al lui Mozart. Tot la Viena, chiar și în grădina de vară unde un Mesmer susținea că vindecă pe bolnavi prin magnetismul lui, Wolfgang Amadeus a compus, ca să dea urmare cererii împăratului, prima lui operă, *La Finta semplice,* care nu a fost reprezentată ; a pus însă în scenă Singspiel-ul *Bastien și Bastienne.* Influența lui Jean-Jacques Rousseau, care va fi atît de adîncă asupra lui Beethoven, se vede și aici : mica operă comică a copilului genial se inspiră dintr-o parodie a *Ghicitorului satului* (Le devin du village). Și timpul cît a stat la Salzburg reamintește anii lui Ludwig la Bonn, numai că pămîntul natal exercita mai puțină atracție asupra tînărului creator decît malurile încîntătoare ale Rinului asupra gloriosului lui succesor. Ce vedea Mozart la Salzburg ? O orchestră episcopală compusă din muzicieni bețivani și vulgari ; organistul, chiar dacă se numea Michael Haydn, venea la serviciu cam prea burdușit cu vin, iar episcopul, celebrul Hieronymus Colloredo, fiu al unui vice-cancelar al Imperiului, nu avea largheţea și liberalismul pe care le avea la Bonn, pentru orchestra sa, Maximilian Franz, fratele lui Joseph II. Mufti-ul, cum îl numea Mozart, nu catadicsea să se coboare pînă la acel autor de serenade, obligat să compună arii pentru cortegiile de nuntă care străbăteau străzile orașului. Wolfgang Amadeus a trebuit să călătorească, să-și caute norocul la Mannheim unde a întîlnit pentru prima dată dragostea, să revină la Paris unde a pierdut pe mama sa și unde, în zarva stîrnită de bătă-

lia dintre gluckişti şi piccinişti *, nu a obţinut decît un succes mediocru. S-a dus pe urmă la München şi a prezentat publicului münchenez opera sa *Idomeneu*. Hieronymus îl cheamă la Viena, îi rezervă un loc în anticameră, printre valeţii lui. Dar într-o zi, sătul de umilinţele cu care era tratat, nemaiputînd suporta purtarea injurioasă a unui intendent, tînărul şi fecundul muzician se eliberează. Mai fericit decît va fi Beethoven, Mozart a cunoscut, datorită Konstanzei Weber, bucuriile dragostei conjugale împărtăşite. El va găsi un loc demn de el mai tîrziu, în 1789, cînd va deveni compozitor al Camerei imperiale, cu un salariu de 800 florini. Dar, la Viena, a putut compune în linişte marile sale capodopere. În 1781, împăratul îi comandă şi face să se pună în scenă *Răpirea din Serai* ; în 1785, Mozart dă fermecătoarea sa *Nunta lui Figaro*.

Documentele publicate de J.-G. Prod'homme ne ajută să întrezărim mediul muzical vienez din acel timp. Scrisorile lui Leopold Mozart către fiica sa Nannerl ne îngăduie să asistăm la acel prim concert prin subscripţie publică cînd, în faţa unui auditoriu de calitate, Mozart a executat *Concertul* său *în re minor*. Joseph Haydn salută pe autorul quartetelor ca pe „cel mai mare compozitor pe care îl cunoaşte". Kaiserul, el însuşi, strigă : „Bravo, Mozart !" Salieri conduce cabala împotriva *Nunţii lui Figaro*, ceea ce nu împiedică publicul să biseze şapte bucăţi din ea la a treia reprezentaţie. Cunoscătorii admirau pe acest incomparabil artist care, pe o temă dată, pe cuvinte

* Este vorba de faimoasa luptă de idei dintre „gluckişti" şi „piccinişti", mai exact spus dintre muzica germană şi muzica italiană de operă, dezlănţuită la Paris în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. A fost o dispută înverşunată, între partizanii lui Gluck pe de o parte şi cei ai lui Piccini (compozitor italian), pe de alta. A intervenit în „luptă" şi Maria-Antoaneta, regina Franţei, în favoarea lui Gluck. *(N. tr.)*

propuse, se gîndea mult și apoi dădea frîu liber imaginației sale. Noaptea, în mijlocul tăcerii, departe de orice contact cu lumea dinafară, sensibilitatea lui îi inspira ideile pe care le fixa pe urmă cu mînă ușoară și pentru totdeauna. Nu mai era un muzician, ci un poet cu suflet delicat și generos, în stare să redea nuanțele cele mai fine ale emoției, gata să admire frumosul și să se entuziasmeze de el, politicos și binevoitor, fecund pînă la prodigiozitate, abundent dar mereu original, zămislitor fără răgaz de noi și noi gînduri muzicale împodobite cu flori gingașe. Împăratul Joseph II îl aprecia just cînd îl apropia de Klopstock sau cînd, vorbind cu Ditters von Dittersdorf, compozitor vienez destul de inventiv, declara : „Compar compozițiile lui Mozart cu o tabacheră de aur făcută la Paris și pe cele ale lui Haydn cu o tabacheră manufacturată la Londra". Aur ! Muzica lui Wolfgang are vibrația sonoră a aurului. Piatră prețioasă, scrie libretistul Lorenzo da Ponte și cuvîntul acesta e și el just. Ce bine înțelegem deci că un geniu cu atîta îndrăzneală, cu atîta libertate, cu atîta finețe s-a îndrăgostit de opera lui Beaumarchais și că, în pofida interdicției proclamată de împărat, el a voit să o înghirlandeze cu o muzică fără pereche, muzica lui ! Acest omuleț slab și palid, cu păr frumos și fin, cu priviri de foc, entuziasma toată Viena ; ca să-l descrii, zice cîntărețul O'Kelly, e tot atît de imposibil ca să pictezi razele soarelui". Iată-l pe scena teatrului, conducînd repetițiile cu *Nunta*, în costum de epocă : haină stacojie, pălărie galonată cu aur : mereu în mișcare, mereu sub stăpînirea inspirației, lovind cu piciorul pînă la a rupe buclele pantofului cînd voia să însuflețească orchestra. Și cînd o sală întreagă îl aclama, mulțumea modest și simplu. Era cu adevărat imaginea vie a geniului și multe trăsături comune îl apropie pe Maestrul de la Salzburg de Maestrul de la Bonn : admirația pentru marii

profeţi ai muzicii, Johann Sebastian Bach, Haendel, Joseph Haydn ; voinţa de a libera Germania de gustul muzical italian ; sinceritatea, adîncimea, varietatea inspiraţiei şi, ca să definim şi mai mult pe cei doi oameni. bunătatea.

În 1787, Mozart compune *Don Juan*, pentru a răspunde invitaţiei diletanţilor de la Praga şi, în acelaşi timp, scrie două admirabile quintete pentru instrumente cu coarde. Tradiţia spune că Beethoven i-a fost prezentat atunci şi a improvizat în faţa lui. I se atribuie lui Mozart fraza multă vreme reprodusă : „Uitaţi-vă cu atenţie la acest om ; se va vorbi despre el în lumea întreagă". Dealtminteri, dacă această călătorie la Viena marchează influenţa considerabilă pe care a avut-o asupra lui Beethoven uimitorul lui înaintaş, nu trebuie să exagerăm importanţa episodului în sine ! Şederea la Viena a fost doar un fel de plimbare ; Ludwig, hărţuit de nenorocirile din familia lui, nu va putea rămîne mai mult timp în capitala austriacă. Dar amintirea ei se va păstra întipărită în sufletul lui ca o chemare, ca o îmbietoare chemare.

*

Se întoarce acasă, unde vede murind de tuberculoză, şi poate şi de supărare, pe mama lui, buna Maria Magdalena. Mama lui Weber va muri în acelaşi fel. Mizeria domneşte în căminul lui Beethoven, o atît de cruntă mizerie încît sînt vîndute în piaţă veşmintele celei care fusese „cea mai bună prietenă" a lui Ludwig. Nu s-a putut păstra nici măcar boneta de dantelă a bietei şi bunei femei ! El însuşi se simte sau se crede bolnav ; melancolia îl cuprinde şi o împărtăşeşte, într-o scrisoare, consilierului von Schaden din Augsburg. Totuşi, se arată atît de pudic, atît de timid, încît un binefăcător ca Waldstein nu poate să-l

ajute decît cu multă și afectuoasă precauțiune. Din nou, cîteva umbre feminine trec prin viața lui. Tatăl se afundă din ce în ce mai mult în viciul beției ; e nevoie ca fiul lui să-l implore să aibă grijă de copiii lui. Puține distracții în afară de excursia Capelei Electorale la Mergentheim. Un martor care a asistat la serbări ne-a lăsat o relatare ce trebuie reținută ; el ne arată cu discernămînt pe Beethoven la acea epocă : „...L-am auzit improvizînd și am fost chiar rugat să-i dau o temă spre a o varia. Se poate, după părerea mea, aprecia cu siguranță virtuozitatea acestui om de preț și delicat, după *bogăția aproape inepuizabilă a ideilor lui*, după felul cu totul original de a-și nuanța jocul pianistic și după perfecțiunea cu care cîntă. N-aș putea spune ce-i lipsește ca să fie un mare artist. Am auzit pe Vogler la pian... Dar Beethoven este, în afară de perfecțiunea tehnică, mai elocvent, mai important, mai expresiv, pe scurt, cu *mai multă inimă :* tot așa de bun executant în *adagio* ca și în *allegro*. Excelenții instrumentiști din această orchestră îl admiră și ei și ascultă cu încordare cînd cîntă el. Numai că e modest, fără nici o pretenție"... Un cunoscător compară din nou pe muzicianul de la Bonn cu ilustrul abate Vogler care a înființat celebra școală muzicală de la Mannheim. Cunoscătorul acesta arată deosebirile dintre ei. Vogler era un teoretician excelent, un virtuoz al orgii, un fecund compozitor. Hotărît lucru, pe pămîntul german muzica țîșnește din toate părțile. Cu Beethoven, vedem formîndu-se încet, dezvoltîndu-se puțin cîte puțin un nou poet muzical, un liric pentru care căutarea expresiei e mai esențială decît cunoașterea tehnică a meșteșugului. În orchestra Electorului, unde el cînta la partida de violă, s-a împrietenit cu flautistul Anton Reicha, pe care îl va regăsi mai tîrziu la Viena și care va veni să caute succesul la Paris. Și el, Reicha, va produce o operă considerabilă, va com-

pune quintete, quartete, trio-uri, sonate, va redacta numeroase tratate.

În acest mediu suprasaturat de armonie, Beethoven își dezvăluie puțin cîte puțin originalitatea. Cînd moare Joseph II, în februarie 1790, de o febră contractată în mlaștinile Dunării de Jos, această originalitate se afirmă în *Cantata funebră* pentru voci și orchestră, pe care Beethoven o scrie atunci. Sau, mai bine zis, ea s-ar fi afirmat dacă lucrarea, compusă cu o sinceră convingere, ar fi fost cîntată; dar *Cantata* nu va fi auzită decît după un secol. Comitetul serbărilor de la Viena a avut fericita idee de a o relua. Aria sopranei *Da stiegen die Menschen an's Licht* va fi inclusă în al doilea final al lui *Fidelio: O Gott, welch'ein Augenblick!*; acordurile de la început vor reapărea în scena închisorii. În același an, Beethoven compune o a doua *Cantată* pentru a celebra urcarea pe tron a împăratului Leopold II; tot în același scop, Mozart scrie *Clemența lui Titus*. Prima operă ne interesează mai mult. Beethoven a voit să-și plătească îndatorirea de recunoștință față de bunul Elector Max Friedrich, filantropul, reformatorul. Sfîrșitul lui Joseph II — obligat să revoce aproape toate reformele sale — fusese jalnic; de aceea el nu a voit pentru mormîntul lui decît acest epitaf concis: „Aci zace cel ce a fost nenorocit în tot ce a făcut". Artiștii, oamenii de litere îl iubeau. Wieland fusese prietenul lui; el i-a consacrat — chiar în același timp în care Beethoven compunea *Cantata* sa — un elogiu unde îl deplînge că a trebuit să ia cu el în groapă ideile sale generoase și compară încercările lui cu inițiativele îndrăznețe ale legiferatorilor francezi. Mai tîrziu, scriitorul liberal Anastasius Grün, cînd își va redacta celebrele *Plimbări ale unui poet vienez*, va saluta în trecere statuia acestui suveran „prieten al oamenilor". Cantata lui Beethoven păstrează încă reminiscențe din genul italian; dar,

în coruri, palpită deja sufletul pasionat al tînărului Maestru. *Cantata asupra morții lui Joseph II*, care nu a fost cîntată, poate din cauza dificultăților de execuție, este deopotrivă un omagiu adus Electorului, un rămas bun trecutului și, fără să exagerăm această asemănare, o primă meditație asupra temelor de bunătate, de înfrățire, de pace, care mai tîrziu, cu mult mai tîrziu, vor înflori în *Simfonia a IX-a*.

*

O vizită a lui Haydn la Bonn va determina plecarea lui Beethoven. Eveniment destul de important și care merită să insistăm asupra lui. Concediat a doua zi după moartea prințului Nikolaus Eszterházy, „papa Haydn" se duce în Anglia. Este condus acolo de violonistul Johann Peter Salomon, care odinioară făcuse parte din orchestra de la Bonn și care, după un triumfal turneu de concerte, se instalase la Londra unde se producea ca solist la violină și violă, quartetist și dirijor ; organiza concerte în abonament pentru care căuta să angajeze compozitori și virtuozi celebri. Haydn acceptă să compună o operă pentru impresarul Gallini și, pentru Salomon, șase mari simfonii, plus alte douăzeci de piese. Anglia plătea generos pe artiști. După ce își ia rămas bun de la Mozart, pe care nu-l va mai revedea, Haydn părăsește Viena la 15 decembrie 1790, și ia drumul Londrei. El reprezenta o generație anterioară, căci era cu aproape patruzeci de ani mai în vîrstă decît Beethoven. Haydn era fiul unui rotar și primise în tinerețe educația tradițională cîntînd în corul de copii al catedralei Sf. Ștefan ; și el lucrase într-o mansardă și suportase, înainte de a-și publica primele sonate, toate mizeriile vieții de slujbaș mărunt, ca să nu zicem chiar de servitor. În plină iarnă, cînta serenade sub ferestrele bogătașilor. Michel Brenet, într-o carte încîntătoare, ni-l

arată periind hainele, pieptănînd peruca ilustrului Porpora. În Boemia, aproape de Pilsen, a compus el prima sa simfonie și deși acum avea aproape șaizeci de ani, abia atunci ajunsese să-și cucerească independența, scump plătită prin servicii lungi la curtea prințului Eszterházy. În cursul călătoriilor lui în Anglia, va cunoaște un mare succes, va fi primit cu onoruri la Oxford, va triumfa la *Professional Concerts*. Dar în sufletul lui păstra recunoștință orașului Viena care îl primise bine de fiecare dată cînd Eszterházy îl ducea acolo. Celebra simfonie *Despărțirea* redă, într-un mod spiritual, dorința lui de a nu rămîne despărțit prea mult timp de plăcuta capitală ; în muzica lui se oglindește viața vieneză și înțelegem de ce, chiar dacă ne lipsesc amănunte despre convorbirile dintre ei, bătrînul Haydn, instruit de experiență, l-a sfătuit pe tînărul autor al *Cantatei* să se stabilească în capitala austriacă. Mai ales că Mozart, prietenul lui Haydn, murise de curînd. Sînt indicii că Ludwig avea ambiția de a ocupa marele loc rămas gol. Nu e oare acesta sensul biletului, deseori citat, pe care i-l adresa la 29 octombrie 1792, contele Waldstein ? „Te duci la Viena ca să-ți împlinești o dorință de multă vreme exprimată. Geniul lui Mozart e încă în doliu și plînge moartea discipolului lui. În inepuizabilul Haydn el găsește un refugiu dar nu o ocupație. Printr-o neîncetată sîrguință, ai să primești din mîinile lui Haydn spiritul lui Mozart". Beethoven pleacă spre sfîrșitul anului. Nu va mai auzi sunînd clavecinul Elisabethei Breuning. Nu va mai vedea amurgurile de la Bonn cu armoniile lor tainice, grădina plină de miresme, nu va mai asculta, cum se spunea pe atunci, „graiul florilor".

*

Ce amintiri, ce impresii, ce simțăminte a putut să primească Beethoven de la pămîntul lui natal, în cursul pri-

milor douăzeci de ani de viață, ne-a spus-o Hugo în pagini admirabile. „Îndată ce zorile unei civilizații renăscînde începură să mijească pe Taunus, s-au ivit pe malurile Rinului un șirag de legende și de povestiri : în locurile luminate de razele diafane ale soarelui strălucesc mii de figuri încîntătoare, iar în cele întunecate, forme urîte și fantome înfricoșătoare se agită... O întreagă lume de ființe imaginare, cu fete frumoase și cavaleri de vis, mișună prin păduri, prin ape, sub pămînt, printre stînci : oreadele care se ascundeau prin păduri ; ondinele care se afundau în ape ; gnomii care se pierdeau în adîncul pămîntului, spiritul stîncilor ; vînătorul negru traversînd pajiștile călare pe un cerb mare cu șaisprezece coarne ; fecioara din mlaștina neagră ; cele cinci fecioare din mlaștina roșie... Mitologia se îmbină în aceste văi cu legende despre sfinți, bizare flori ale imaginației umane... În vremurile acelea pierdute în negura veacurilor, cîte o lumină magică scînteiază pe ici pe colo ; în crînguri, în stînci, în vîlcele, apariții miraculoase la tot pasul, viziuni, întîlniri neașteptate, vînători diabolice, castele infernale, sunete de harpe în tufișuri, cîntece melodioase îngînate de cîntărețe nevăzute, rîsete înfiorătoare ale unor trecători neștiuți".

De-a lungul fluviului înfloresc legendele. Astăzi încă, asprele realități ale războiului, confirmate de cîteva simboluri monstruoase, nu au reușit să zdrobească grația și omenia în această vale unde s-au adunat atîtea neamuri. Chiar la Coblentz, în orașul pe care armatele Republicii l-au pedepsit atît de greu în 1794 pentru că Electorul de la Trèves rămăsese credincios trecutului, spiritul găsește satisfacții. Aproape de fortăreață, iată casa cancelarului electoral, în care a locuit Goethe un timp. Porticul castelului regal, fațadele și coloanele ionice, au fost concepute de minți franceze. Un ordin venit de la Roma a disciplinat

barbaria primitivă a acestor păduri. Visarea pe malurile fluviului transformă istoria în poem. În împrejurimile lui Oberwesel apar, cînd scade apa, șirurile de stînci pe care imaginația populară le numește „Cele șapte fecioare", în amintirea fiicelor castelului de la Schönberg. Iată pe Lorelei a lui Heine, ademenitoarea care, după ce seduce mulți marinari, cade și ea victimă a dragostei.

În jurul vechiului sanctuar de la Remagen, amintiri religioase atrag pe pelerini. Se povestește că pe cînd arhiepiscopul de la Köln transporta pe Rin capul Sfîntului Apollinaire și ornamentele regilor magi, corabia care purta aceste relicve s-a oprit și a fost ținută pe loc de puteri misterioase pînă în clipa cînd prețiosul depozit a fost adăpostit într-o capelă. Păgînismul și creștinismul trăiesc aici în familiaritate. Castelul de la Rolandseck a fost construit de cavalerul paladin Roland. Cînd s-a răspîndit vestea că el murise la Roncevaux, logodnica lui, frumoasa Hildegarde, s-a călugărit și s-a închis în mînăstirea de la Nonnenwerth. Venit acasă din război, Roland află că și-a pierdut iubita și își construiește un loc de sihăstrie pe stîncă ; trăiește acolo, trist și singuratic, pînă în ziua cînd aude cîntarea călugărițelor de pe insulă și atunci își dă sufletul în sunetele muzicii. Și tot pe aceste tărîmuri Siegfried a omorît balaurul din poveste, afară numai dacă monstrul nu a fost pus pe fugă de crucea Sfintei Margareta.

Maurice Barrès, care dă dreptate lui Victor Hugo și merge chiar pînă la a vedea în el un om de pe valea Rinului, a subliniat bine caracterul *uman* al acestei mitologii a Rinului. „Cînd își reamintesc aventurile care le revin în minte în serile lor de clacă, oamenii se înduioșează într-un chip cu *totul omenesc*, deplîng victimele nedreptăților și nu se alătură niciodată forțelor ce se dezlănțuie cu răutate și în natură și în om". Aceste obser-

vații își au valoarea lor pentru cine caută să înțeleagă partea inconștientului și partea mediului în formarea geniului lui Beethoven. De asemenea creștinismul, chiar dacă nu pare a fi avut o influență adîncă asupra viitorului autor al *Missei în re*, a contribuit și el la spiritualizarea acestor populații renane. Sîmbăta după-amiază, în catedrala de la Worms sau în cea de la Spire, o mulțime de credincioși se adună la ușile confesionalelor, în reculegere și vizibil atașați cultului ei. Pe aceste țărmuri, e adevărat, Wagner va aduce alți Zei. Legendele pe care le va aduna către 1850 pentru a compune *Aurul Rinului* vin din nord ; Wotan vrea puterea și o va impune piticilor închiși în pămînt ; Alberich, făurindu-și inelul, renunță la dragoste pentru putere ; Siegfried respinge orice convenție, orice lege, ca să nu asculte decît de instinctul lui. *Tetralogia* se va clădi pe o mitologie cu totul nouă, destul de incoerentă dealtfel, unde se vor regăsi toate tendințele printre care șovăie geniul învolburat al lui Wagner. Beethoven nu cunoaște deloc această metafizică.

De pe liniștita colină de la Melhem, se zărește ruina lui Drachenfels ; ea domină muntele presărat cu păduri. Nenumăratele hoteluri — dintre care cel puțin unul e monstruos —, castele cu linii arhitectonice „moderne“, calea ferată au tulburat puțin peisajul ; dar el poate fi ușor reconstituit așa cum l-a cunoscut Beethoven, cu viile sale în terase coborînd spre apa cenușie a fluviului, cu cîrciumile periferice în care se cîntau cîntece dedicate Rinului patern, cu norii mereu în mișcare, cu roci crăpate sprijinind stînci abrupte, și cu fagii purpurii de la Königswinter. Într-o zi de primăvară, acest decor evocă pentru vizitator scurta pagină care, în sonata *Aurora*, între allegro și rondo, strălucește ca o apariție fugitivă a soarelui între două furtuni. Un cîntec de luntrași se desprinde : amintirea Rinului.

De la Bonn, Beethoven aduce mai mult decît impresii. A conceput acolo și chiar a publicat o primă serie de lucrări. Fapt remarcabil: Acest muzician, care a auzit atîtea piese scrise pentru scenă, nu vrea să scrie pentru teatru : el se consacră muzicii pure. Prod'homme a alcătuit catalogul producției lui. În 1783, după nouă variațiuni pe un marș de Dressler și o fugă pentru orgă, a scris *Portretul unei fete (Schilderung eines Mädchen)* și *Liedul către un sugaci (An einem Säugling)*. A mai compus, în 1785, trei quartete pentru „clavecin, vioară, violă și bas" ; către 1789, un *Concert în re major* pentru pian și orchestră și cele douăzeci și patru de variațiuni pe arietta *Venni Amore* ; mai multe lieduri și apoi, prin 1792, *Rondo* pentru pianoforte cu vioară obligată, trimis Eleonorei Breuning, un *Allegro și menuet în sol major* pentru două flaute, un *Octet* pentru instrumente de suflat (op. 103), douăsprezece variațiuni pentru clavecin sau pianoforte cu vioară obligată, dedicate și ele Eleonorei, scrise pe o arie din *Nunta lui Figaro*. Această ultimă lucrare va fi publicată la Viena, în editura Artaria.

Aceste indicații nu epuizează lista întocmită de Prod'homme. Însă autenticitatea unora dintre piese rămîne îndoielnică ; altele au rămas mult timp inedite ; unele sînt neterminate sau greu de datat, ca *Simfonia* găsită la Iena. Recent, G. de Saint-Foix a studiat în *La Revue Musicale* șase quartete păstrate la Biblioteca din Berlin ; el le atribuie lui Beethoven tînăr, bazîndu-se pe faptul că se întîlnesc acolo teme reluate în opera posterioară a Maestrului. Aceste șase quartete par că datează din aceeași perioadă ca și cele trei publicate în 1832 de Artaria. Sînt în ele influențe din opera bufă care se cînta așa de des în teatrul Electorului și reminiscențe din Luigi Boccherini ale cărui quartete pentru coarde și trio-uri obținuseră la

Paris un succes atît de răsunător cam pe vremea cînd se năștea Beethoven. Totuși, ele au un accent propriu. „Personalitatea autorului, scrie Saint-Foix, se vădește mai ales într-un foarte remarcabil final *rondo, allegro molto*. Această parte are o forță și o vioiciune care dovedesc un limbaj original și scînteietor cum, dealtfel, se întîlnesc multe noutăți de acest fel în opera tînărului Beethoven. Sînt adăugate ornamente, cadențe care evocă, mai ales la sfîrșit, ideile din teatrul de operă bufă... Din întregul quartet al cincilea din această serie, se desprinde impresia unei uimitoare purități de scriitură, unită cu o cunoaștere precisă a resurselor proprii ale celor patru instrumente. Iar în final apare o fugă caracteristică, robustă și antrenantă, a cărei sorginte beethoveniană nouă ni se pare incontestabilă"...

Astfel, prima perioadă din viața artistică a lui Beethoven rămîne încă, măcar în parte, nu îndeajuns cunoscută. Ceea ce e sigur e că, avînd în el atîta muzică, și-a exersat pana în variațiuni, în sonate și, cu toate influențele conștiente sau inconștiente pe care le-a suferit, personalitatea sa apare în înclinația către melodie, în gustul accentuat pentru expresie, în alternanța atît de sensibilă în toată opera lui de mai tîrziu, dintre tristețe și bucurie, în sinceritatea patetismului. Nuanța care îl desparte de Mozart se întrevede. Sonatele din 1783 nu sînt încă decît exercițiile unui copil ; dar se aud deja suspine ; se percep contraste care marchează violența acestei naturi vulcanice. *Trio in mi bemol* dezvăluie de pe acum un anumit simț dramatic. Multe dintre ideile schițate în primele producții vor reapărea în compozițiile viitoare. *Cantata* conține nu numai indicații ce vor fi reluate în *Fidelio*, ci și o temă care se regăsește în finalul *Simfoniei a IX-a*. Nimic nu rezumă și nu definește mai bine poziția lui Beethoven, cînd pleacă la Viena la finele lui 1792, decît acest

bilet al lui Fischenich către Charlotte von Schiller: „Vă trimit o compoziție, *Feuerfarbe*, și aș dori să am părerea dv. despre ea. Este a unui tînăr de aci ale cărui talente muzicale vor deveni universal celebre și pe care prințul Elector l-a trimis la Viena, ca să fie aproape de Haydn. El va pune în muzică *Bucuria* lui Schiller și chiar toate strofele. Aștept de la el ceva perfect căci, pe cît îl cunosc, *este cu totul dotat pentru mare și sublim*". Acest muzician care își lua rămas bun de la Bonn, scrisese și un *Balet cavaleresc*, cu care dovedise că deține o tehnică foarte variată. Dar ceea ce l-a semnalat atenției unui Joseph Haydn, ceea ce noi înșine discernem pe măsură ce lista primelor lui opere se precizează, ceea ce se anunță acum în schițe, în cîteva măsuri și își va afla desăvîrșirea în adagio-urile din viitoarele sonate sau în Marșul funebru din *Eroica*, este privilegiul lui cel mai de preț: *inspirația*.

III

Un muzician liric apare

Beethoven se instalează la Viena la începutul iernii lui 1792, cîteva luni după somptuoasa încoronare, la Frankfurt, a uscatului şi asprului Francisc II, care va domni timp de patruzeci şi trei de ani peste poporul blajin al Austriei. După cum într-o sonată clasică tema secundă aduce resurse noi în dezvoltarea lucrării, tot astfel mediul vienez oferă tînărului muzician renan sugestii bogate.

Stampele expuse la Rathaus pentru serbările Centenarului ne permit să evocăm oraşul acesta şi atmosfera de atunci. Cu străzile ei strîmte şi întortocheate, pe care le înnobilau cîteva palate de stil florentin, deşi avea multe statui şi mausolee, Viena nu era încă metropola strălucită, cu străzi largi, care avea să devină în a doua jumătate a secolului XIX, mai ales după ce s-a creat celebrul Ring. Zece ani mai tîrziu, Madame de Staël va vizita oraşul şi îl va descrie. Ea va acuza Dunărea că „îşi pierde demnitatea" în prea numeroase cotituri, cum fac unii bărbaţi şi unele femei. De peste o jumătate de veac, prin dărnicia lui Joseph II, Praterul, cu cafenelele lui, cu neîncetata lui chermeză, oferă publicului aleile sale unde poporul se îmbulzeşte ca pe un Corso modern dintr-un oraş italian; prin pajişti se aud strigăte de cerbi. Lumea se plimbă încet, în linişte. Împăratul şi fraţii lui, dacă circulă în trăsură, iau loc la rînd. La intrarea în parcul Augarten,

Joseph II a așezat o inscripție care reflectă toată bonomia lui : „Loc de recreare dedicat tuturor oamenilor de către prietenul lor"". Joia mai ales, între orele șase și opt dimineața, oamenii vin acolo ca să asculte muzică, lîngă aleea Suspinelor. Bărbați eleganți, în redingotă albastră și pantaloni albi, cu pălăria sub braț, se plimbă însoțiți de doamne elegante, care poartă pe cap pălării în chip de fluturi și se apără de soare sub umbrele mici ca florile de piersic. Vînzătorul de portocale sau de salam italienesc circulă printre mesele clienților. Un alt loc de plimbare foarte căutat e grădina publică unde, între Ballplatz și grajdurile Palatului, șiruri nesfîrșite de plopi se aliniază în jurul unui templu neo-grec. Disciplinați, în uniformele lor albe, grenadierii fac manevre, în rînduri strînse, în fața cazărmilor. Dimineața, moda vrea ca oamenii de lume să meargă la Augarten ; bunele manière cer ca, seara, ei să se învîrtească în jurul pavilionului de muzică situat pe bastionul și terasa Împărătesei. Polonezi, bosniaci, turci, în costume naționale, dau o notă exotică acestui decor potrivit pentru amuzamente mondene și pentru intrigi amoroase. Uneori, o melopee țigănească, aspră, pasionată, nostalgică, freamătă în depărtare.

Viena posedă mai multe scene. Joseph II a înființat *Teatrul Național* care nu are succes ; s-ar zice că un adevărat blestem planează asupra tuturor încercărilor acestui nefericit suveran. Se cîntă opera la *Poarta Carintiei* și la *An der Wien.* Mai sînt și sălile din cartiere, *in der Rossau, beim Fasan.* Emanuel Johann Schikaneder, autorul libretului *Flautului fermecat,* muzician mult timp rătăcitor, dirijează *Auf der Wieden* și masacrează, cînd are ocazia, opere de Mozart. Muzică pretutindeni, concerte pentru diletanți, flașnete pentru oamenii de pe stradă. Se dansează mult și se văd, după cum spune D-na de Staël, „bărbați și femei executînd grav, unii în fața altora, pașii

unui menuet care îi amuză din plin". Împăratul Francisc cîntă la vioară, împărăteasa Maria-Tereza cîntă din voce acompaniindu-se la clavecin, organizează concerte, pune să se reprezinte opere italiene la Schönbrunn ; Joseph Haydn îi va dedica o *Missă* şi Beethoven un *Septet*. Altminteri, moravuri blînde, zîmbete amabile, o politeţe cordială înnăscută, gust pentru vizite şi reuniuni. Este mediul în care va trăi Beethoven de aci înainte. O miniatură din colecţia Stefan Breuning ni-l arată : o faţă senină ; trăsături care nu au încă relieful accentuat al portretelor celebre ; capul rotund ; un ten tînăr şi sănătos, gura largă şi fină, ochii plini de foc, cu toată vederea lui slabă ; o pădure de păr aspru şi negru ca smoala, tăiat à la Titus. Acest cuceritor locuieşte strîmtorat într-o mansardă şi îşi numără bănuţii. Şi de ar fi să se ocupe numai de el ! Dar tatăl lui a murit, acolo departe la Bonn, şi cei doi fraţi ai lui au nevoie de sprijinul său.

A venit prin Haydn şi pentru Haydn. Călătoria la Londra a autorului simfoniilor, succesul lui de la Oxford i-au conferit o consideraţie şi o autoritate incontestabilă în ochii vienezilor. Prinţul Eszterházy îl roagă să se înapoieze şi să vină la încoronarea împăratului Franz II, şi marele compozitor vine acasă. Haydn, cu toată vîrsta lui înaintată, nu compusese încă cele două capodopere culminante ale lui ; nu va da *Creaţiunea* decît în 1798, la vîrsta de şaizeci şi şase de ani, iar *Anotimpurile* numai în 1801. S-a reinstalat într-o căsuţă cu grădină, dintr-un paşnic foburg al Vienei. Dar, chiar în ianuarie 1794, va pleca din nou în Anglia. Beethoven nu va putea să primească prea multă vreme sfaturi de la el. Se afirmă — pe baza spuselor unei doamne din Londra, ea însăşi repetînd spusele unui flautist — că autorul simfoniilor londoneze l-ar fi definit pe discipolul lui cu o uimitoare viziune a viitoru-

lui, anunțînd că, la el, imaginația va învinge tradițiile și regulile și că, sumbru și bizar, va sacrifica forma în folosul gîndirii (după sfatul lui Neefe). Anecdotă verosimilă dar nu sigură. După Nottebohm, Haydn îi impune lui Beethoven studierea minuțioasă a lui Fux. Acest Johann-Joseph Fux reprezenta pentru vienezi tradiția clasică ; la sfîrșitul secolului XVII, era compozitor al curții imperiale și mai tîrziu a fost dirijor la Catedrala Sfîntului Ștefan ; a scris oratorii, opere, cincizeci de misse, piese pentru slujbe religioase, psalmi, sonate. Se citează *Missa Canonica* a sa drept o capodoperă. A compus mai ales *Gradus ad Parnassum*, publicat în limbile latină, germană, italiană, engleză, franceză. Trecea drept maestru al contrapunctului, dar teoreticienii posteriori i-au reproșat că lua ca origine a lucrărilor sale modurile liturgice și nu tonalitățile moderne. Se pare însă că Haydn, fiind foarte ocupat, n-a avut timp să se îngrijească de învățătura elevului său, și acesta, observînd repede această neglijență, s-a despărțit de el, nu fără părere de rău.

Din fericire, în glorioasa Viena de pe atunci, erau nenumărate resurse pentru un muzician care nu-și terminase încă învățătura. Să ne gîndim puțin la măreția spirituală din acest oraș, pe la 1792. Trecuseră numai cinci ani de cînd cavalerul Gluck se stinsese din viață după o splendidă carieră care a acoperit de glorie pe fiul unui neînsemnat pădurar de pe moșiile prințului Lobkowitz. Organizatorii serbărilor Centenarului au făcut să retrăiască pentru o seară deliciosul lui balet *Don Juan*, care fusese reprezentat pentru prima oară la Viena în 1761. Pe scena italiană, ca și pe scena austriacă, muzica lui obținuse succese, chiar înainte de ziua cînd, urmînd sfatul unui om înțelept, Gluck a creat drama muzicală modernă, s-a impus în arta franceză, căreia i-a descoperit adevărata tradiție, a subordonat muzica poeziei, sau mai bine zis, le-a

unit pe amîndouă şi a inventat forme a căror nobilă severitate deschidea drumul teatrului liric din secolul următor ! Concert-maestru la Opera vieneză, Gluck s-a supus multă vreme gustului capitalei pentru virtuozitate, pentru ariile strălucitoare. Pe scena de la Bonn, Beethoven adolescent aude *Pelerinii de la Mecca* sau *Întîlnirea neprevăzută*, adică o operă care marchează sfîrşitul primei maniere a lui Gluck, una din acele mici opere-comice în stil franţuzesc, în genul lui Sedaine sau Favart, care plăceau atît de mult pe atunci. Şi dacă ne uităm bine, geniul lui Gluck s-a dezvoltat după aceeaşi linie armonioasă pe care o va urma şi geniul lui Beethoven. La început, o foarte puternică educaţie de instrumentist, practică de vioară, orgă, clavecin şi un adevărat cult pentru Haendel, cum va avea şi muzicianul de la Bonn. În ciuda influenţelor italiene, un progres neîncetat către adevăratul lirism, pînă la revelaţia lui *Orfeu* şi a lui *Alceste*. Beethoven a cunoscut aceste opere prin spectacolele trupei Böhm. Fără îndoială, cînd s-a stabilit el la Viena, gloria bătrînului maestru nu era încă stabilită ; va trebui timp pentru ca să fie remarcată originalitatea unei opere care înlocuia căutarea plăcerii uşoare cu nobila nelinişte a căutării frumosului. La Gluck, Beethoven găseşte un mare exemplu : înapoierea la izvoarele tradiţionale ale inspiraţiei, natura, pasiunea. Şi tot la el, un sfat de bază : simplitatea.

De pe la mijlocul secolului XVIII. Gluck făcuse din Viena centrul lui de acţiune. Maestru de capelă al prinţului de Saxa Hildburghausen, el a compus, cu mult înainte de Haydn, simfonii, opere şi balete. Se ştie ce influenţă a avut asupra lui contele Durazzo, intendent general al teatrelor, prieten cu Favart ; micile arii compuse la cererea acestuia, pentru a împodobi cu ele opere-comice, au cunoscut repede popularitatea. La Viena, pe scena de la Hofburg, în prezenţa Curţii Imperiale şi Regale, la

5 octombrie 1762 — dată esențială — el reprezintă *Orfeo*; pentru serbările încoronării împăratului Joseph II, însoțește curtea Austriei pînă la Frankfurt; la Schönbrunn scrie cîteva acte destinate a fi jucate de arhiducese, iar Maria-Antoaneta, copil, dansează într-un menuet de la sfîrșitul unui spectacol organizat de el. În 1767, teatrul Curții reprezintă opera *Alcesta*, care ridica drama muzicală la înălțimea tragediei antice. Oricît de depășite în timp erau aceste evenimente la vremea cînd Beethoven venea ca să se fixeze și el în Atena muzicală a secolului XVIII, ele dominau întreaga istorie recentă a artei sunetelor. Revoluția operată în *Orfeu și Euridice* și în *Alcesta*, importanța dată de Gluck orchestrei, acel admirabil efort de a înlocui artificiile convenționale cu căutarea sinceră a sentimentului adevărat și a emoției naturale, toate aceste reforme decisive nu aveau să acționeze, dealtminteri, decît puțin cîte puțin asupra unui public stăpînit de rutină. *Alcesta, Don Juan, Fidelio* vor cunoaște aceeași soartă; și aceasta e, fără îndoială, legea căreia i se supun toate capodoperele veritabile, toți cei care urnesc din loc inerția umană. Acest singur fapt ar fi de ajuns ca să întrunească în aceeași familie spirituală pe Gluck, Mozart și Beethoven. Gluck, după ce încercase fără succes să dirijeze teatrele imperiale, blestemă Viena, cum o va blestema mai tîrziu și Beethoven. Conflictul dintre muzica italiană și muzica germană, care va frămînta mai tîrziu pe autorul *Missei în re*, se ivește chiar în interiorul operei lui Gluck, între cele două serii ale producției sale, în unele creații ale lui, dintre care notăm în special opera *Paride ed Elena*, pe care teatrul Curții de la Viena a montat-o în noiembrie 1770.

Înrudirea dintre Gluck și Beethoven nu se întemeiază numai pe asemănările dintre potrivniciile îndurate de ei în viață, pe admirația lor pentru un Klopstock sau

un Jean-Jacques Rousseau. Mai liber decît genialul lui emul, Gluck, grație judecătorului Roullet pe care l-a întîlnit la Ambasada Franței, va putea să se transplanteze la Paris și să dea acolo, cu uvertura sa *Ifigenia în Aulida*, modelul din care se vor inspira uverturile *Leonora* sau *Coriolan*. Această muzică nouă, care entuziasma pe M-lle de Lespinasse, oferea auditoriului impresii pînă atunci necunoscute ; ea îndrăznea să exprime durerea, în formele ei cele mai sfîșietoare, să se concentreze la sentimente simple și profunde, să asocieze orchestra la exprimarea unui lirism sincer uman, să lege corurile de acțiune, să unească instrumentele și vocile (sînt în *Alcesta*, pagini care anunță *Simfonia a IX-a*), să dea cîntului noblețea și puritatea poeziei, să găsească patetism în viața însăși și în frumusețile create de om. Înalta idee pe care Beethoven, spre cinstea lui, și-o va face despre artă, o întîlnim deja la Gluck în ultima lui manieră. Cel ce revenea la Viena în 1776 era un triumfător ; bătălia dezlănțuită împotriva lui de către muzica italiană sub conducerea lui Piccini nu va fi terminată prin acest glorios episod ; ea va reîncepe în jurul anului 1816, cînd succesele lui Rossini vor îndepărta publicul austriac de Beethoven. Am văzut reînnoindu-se conflictul sub forme diferite și, fără îndoială, el mai durează încă. În toate timpurile, muzica a fost influențată de specificul geografic. Arta cea mai proprie ca să creeze un limbaj internațional se inspiră mai întîi din realitățile locale : ea redă caracterele naționale, culege cîntecele înflorite pe solul lor. Succesul *Ifigeniei în Taurida* a fost ca o încoronare a victoriei lui Gluck. Ultimii lui ani, fie că ședea în reședința din cartierul Wieden, fie că își petrecea timpul în apropiere de vîlceaua în care Beethoven avea să conceapă *Simfonia* sa *pastorală*, sînt anii unui rege cu prestigiu necontestat, înconjurat de o curte credincioasă de prieteni, salutat cu omagii cînd, ținînd în

mînă bastonul de trestie cu măciulie de aur, se ducea cu pas solemn la biserică. Gluck a dominat întreaga lui epocă : prin el muzica a încetat de a mai fi tratată ca o distracție și s-a impus ca o artă completă și suverană.

Mozart a murit la 5 decembrie 1791, în vîrstă de treizeci și cinci de ani și zece luni, după o dureroasă agonie ; nimeni nu a mers în urma bietului său trup aruncat în groapa comună ; nu se știe nici măcar unde a fost mormîntul lui. Cînd Beethoven îl întîlnise cu cinci ani mai înainte, Mozart scria pentru Praga opera sa *Don Juan*. Lorenzo da Ponte, poet de curte mediocru și vanitos, i-a furnizat un libret unde, sub masca eroului celebru, și-a povestit propriile lui aventuri. Mozart și-a compus opera în mijlocul excelenților și binevoitorilor muzicieni din Boemia, aproape de prietenii lui, Kucharz, Strobach, Graupner și Duschek. Satul Smichow, lîngă rîu, printre vii și căsuțe, a fost pentru el ce va fi mai tîrziu Heiligenstadt pentru Beethoven. Mozart locuia la familia Duschek, și vizitatorii pot vedea și astăzi masa de piatră pe care se spune că ar fi terminat această capodoperă. Julien Tiersot, într-o carte mică, a povestit această înduioșătoare istorie. Personalul operei de la Praga nu avea experiența tehnică dezvoltată cum o avea cel din trupele vieneze ; cîntăreții și orchestranții nu arătau prea mult zel la repetiții ; din fericire, un artist excelent, Bassi, s-a însărcinat cu rolul principal. Îmbrăcat în fracul lui albastru cu nasturi de aur, cu pantaloni de nanchin, încălțat cu pantofi cu catarame, Mozart veghea la toate amănuntele, dădea satisfacție pretențiilor interpreților ; succesul triumfal de la 29 octombrie 1787 i-a recompensat eforturile.

Cu inimă caldă, în cuvinte pline de admirația cea mai fierbinte, Joseph Haydn salută „acest inimitabil lucru al lui Mozart“ și urează ca Praga să știe să rețină pe acest

„scump om". Dar, după ce a cucerit un oraş de provincie, Mozart vrea să obţină sufragiile capitalei : la 7 mai 1788, *Don Juan* nu are un prea mare succes la Viena. Biblioteca Conservatorului de la Paris păstrează unul din rarele exemplare ale micului volum care conţine versiunea vieneză a lui ***Dissoluto punito, dramma giocoso in due atti, da rappresentarsi nel teatro di Corte***. „Este o operă divină, declară Joseph II ; numai că nu e pentru vienezii mei". În zadar modifică autorul partitura primitivă, adaugă o arie strălucitoare pentru Donna Elvira, scrie un andante pentru tenor, compune un duet nou ; Viena se arată rece faţă de interpreţi şi faţă de autor, deşi, după moartea lui Gluck, el devenise maestru de capelă al Maiestăţii Sale Imperiale. Beethoven însuşi, chiar dacă admira muzica lui Mozart (îl va apăra mai tîrziu cu emoţie, împreună cu abatele Stadler), nu se va resemna niciodată să admită subiectul acestei opere, din ostilitate faţă de fanfaronul şi viciosul personaj central, iar *Fidelio* va fi, mai tîrziu, un fel de *anti Don Juan*. Cînd Leporello descrie pe scelerarul lui stăpîn care iubeşte pe rînd blonde şi brune, slabe şi grase, bătrîne şi tinere :

Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza ;
Vuol d'inverno la grassotta,
Vuol d'estate la magrotta...

castul Beethoven nici măcar nu zîmbeşte. El nu aprobă nici morala facilă a Zerlinei şi a lui Mazetto. „Sărbătoarea nebunilor nu este lungă". *Poco dura de'matti la festa.* Libertatea pe care o va proslăvi el nu este libertatea de a iubi şi de a dansa, scumpă invitaţilor seducătorului ucigaş. Într-o zi Beethoven va spune cavalerului Ignaz von Seyfried : „Capodopera lui Mozart rămîne ***Flautul fermecat*** ; acolo s-a revelat el ca un maestru german. ***Don***

Juan păstrează încă total turnura italiană ; iar pe de altă parte, arta pură nu ar trebui niciodată să se lase dezonorată de un subiect atît de scandalos". După insuccesul vienez al operei sale, Mozart plecase în voiaj la Berlin împreună cu prințul Lichnowsky, refuzase din patriotism austriac funcția și salariul oferite de Friedrich-Wilhelm II (vom vedea că Beethoven va face la fel), compusese *Cosi fan tutte*, scrisese pentru binevoitorul oraș Praga, cu prilejul încoronării lui Leopold II, *La Clemenza di Tito*. Ultima lui creație, *Flautul fermecat*, el o oferă ca omagiu suprem Vienei. Încă o dată, vedem pe adorabilul Maestru la lucru, în micul pavilion din grădină, în cartierul Wieden, vesel, nepăsător, inepuizabil în inventivitate, gata mereu să o reînnoiască și să o transforme după capriciile prietenilor lui. Totuși, el e bolnav, e obligat să stea adeseori în pat, mai palid ca niciodată ; știe că scrie pentru el însuși *Requiem*-ul, despre care discută cu scumpa lui soție în timpul plimbărilor melancolice prin Prater. Se tîrăște cu greu pînă la mica sală a berăriei *Șarpele de argint*, unde vine cu plăcere, deși sînt pe acolo mulți cîntăreți italieni. Neavînd lemne iarna, cum nu va avea nici Beethoven mai tîrziu, dansează cu Konstanze ca să se încălzească. Cînd a adormit pentru totdeauna, cînd coșciugul lui a fost acoperit cu vălul negru al confreriei Morții, cînd a fost condus la cimitir prin zăpadă și ploaie, în acea zi de decembrie, furtuna a înspăimîntat pe cei cîțiva prieteni care îl urmau și se refugiară la *Șarpele de argint*.

Sfîrșitul lui fusese, ca și viața lui întreagă, grațios, surîzător, senin ; sensibilitatea lui se ascuțise intr-atîta încît putea să audă o pasăre în camera vecină. În jurul lui, oamenii care îl vegheaseră în aceste ore de pe urmă vor fi tot cei care îl vor întîmpina în curînd pe tînărul Beethoven : Albrechtsberger, van Swieten. Viena l-a plîns pe Mozart, dar cu mai puțină tandrețe decît Praga ;

mai recunoscător decît alții și fără îndoială emoționat de acest sfîrșit tragic, noul sosit îi va închina, ca un splendid linţoliu, cîteva fraze din *Quartetul în la.*

În clipa cînd Mozart dispărea în groapa comună din cimitirul St. Marx, fără nici o cruce de lemn care să-i marcheze locul, la sfîrșitul lui 1791, Franz Schubert nu se născuse încă. De abia în 1797, în cartierul vienez Lichtenthal, familia unui brav învățător, bun pedagog și bun muzician, se va îmbogăți cu acest nou copil, sortit destinului celui mai mișcător. Alt exemplu de impregnare muzicală în acest mediu excepțional, atît de fecund și de bogat în talente. Elev la Capela imperială sau la Convictul municipal, Franz, încă de copil, va fi încîntat de operele lui Mozart și Haydn, de patetica simfonie în sol minor, de uvertura la *Nunta,* sau de bogățiile melodice din *Flautul fermecat.* Încă de pe vremea lui Gluck, tradiția își urma cursul fără ruptură, fără șocuri. Istoria muzicii austriece de la sfîrșitul secolului XVIII este o uimitoare înșiruire de forțe.

Mai tînăr decît Beethoven cu opt ani, Johann Nepomuk Hummel, fiul unui dirijor de la teatrul Schikaneder, elev al lui Mozart și al lui Albrechtsberger, succesor al lui Haydn pe lîngă prințul Eszterházy, va trăi și el la Viena, în căutare de resurse ; îl vom găsi în doliu lîngă patul funebru al Maestrului. Astfel se completează o incomparabilă familie de oameni superiori, unită prin comunitatea de idealuri, prin modestia originilor, prin munca perseverentă, prin geniu. Printre ei, Beethoven este un pisc, dar un pisc dintr-un lanț foarte înalt. Salieri, pe care nu trebuie să-l disprețuim, se luptă ceva mai jos, mai aproape de poale ; se cuvine să-i recunoaștem un talent suplu și abil ; la umbra lui Gluck, el a știut să cucerească un renume onorabil și, din 1788, dirija orchestra Curții.

Signor Bonbonieri (cum îl numeau muzicienii vienezi), va învăța pe Beethoven arta de a utiliza textele italiene.

Pe o palmă de pămînt îngustă, într-un așa de scurt interval de timp, prezența unor astfel de oameni ne umple de uimire. Și în muzică, ca și în lumea literelor sau a picturii, în istoria artelor, sînt puține întîlniri asemănătoare. Miracol omenesc la fel cu cel pe care l-a dat secolul lui Leon X sau secolul lui Ludovic XIV (cum sînt etichetate aceste epoci în manualele școlare). Dar acum și aici conducătorul statului, Joseph II, nu a contribuit la această concentrare de talente decît printr-o protecție binevoitoare și naivă. Ea e opera Vienei, a atmosferei ei, a sîngelui ei. Ce loc mai bun pentru a aduna acele melodii slave pe care le vom auzi țîșnind. sub formă de teme ruse, în quartetele lui Beethoven ? Viena nu e departe de porțile Italiei. Domenico Cimarosa, care se dusese în Rusia spre a imita exemplul lui Paisiello dar nu a putut suporta clima acestei țări, se oprește, la întoarcere, la Viena ; scrie acolo, prin 1792, acel *Matrimonio segreto* care va avea un succes imens și care îl va încînta pe Beethoven. Ferdinand Paër va părăsi teatrul de la Veneția, unde era dirijor al orchestrei, și se va stabili la Viena, fapt care va determina o influență sensibilă a lui Mozart asupra stilului său. Se știe că el va scrie, în 1821, opera *Maestrul de capelă* și va lua în rîs exagerările școlii italiene. Și Cherubini va veni tot aci și se va face cunoscut. Starea socială a Austriei favoriza această abundentă înflorire. Lui Eszterházy îi trebuiau muzicanți cum îi trebuiau și bucătari ; monseniorului episcop de Salzburg îi trebuia un bun organist. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert au respirat încă de mici un aer scăldat în muzică. Dar, de unde le venea geniul ? Și de ce geniul acesta a ales cîțiva fii din popor, printre atîția alții care nu aveau decît talent ? Mozart, mică privighetoare, cine ar putea să explice taina

inspirației tale misterioase în pădurile, sfințite de numele tău, ale Salzburgului ?

Oricît am vrea să stăpînim emoția care ar putea tulbura cercetarea obiectivă a faptelor istorice, nu putem debarca în această insulă cu inima liniștită. Sau, dacă ne păstrăm judecata limpede, e o judecată ca a lui Gluck, o rațiune încălzită de pasiune.

Să ne transpunem în acei ani de cumpănă între două secole. Beethoven frecventează și consultă pe Johann Schenck, celebru pentru muzica lui religioasă, pentru *Missa* lui cîntată la capela Sf. Magdalena, pentru ***Stabat***, dar și — pentru că e un maestru al ***Singspielului*** — pentru ***Bărbierul satului***, operă comică pe care au jucat-o toate teatrele germane. Schenck scria și simfonii ; visul lui era să compună o operă în stilul lui Gluck și să se înalțe pînă la drama lirică. Noul venit își termină educația teoretică cu Johann Georg Albrechtsberger, ***regens chori*** la Carmelite. Beethoven are aproape treizeci și cinci de ani și totuși învață mereu. Albrechtsberger preda compoziția cu o autoritate pe care tratatele lui și chiar unele lucrări o justificau. Știm de la pianistul Potter că Beethoven a păstrat un cult pentru acest profesor. Deja, personalitatea elevului este prea puternică pentru a se pleca în fața exigențelor scolastice ale riguroului dascăl, care se plînge că trebuie să îndrumeze un adevărat „liber-cugetător muzical“. Cu atît mai puțin deci se va mulțumi el cu abilitățile pe care le recomandă Salieri. Deși Beethoven se produce numai ca pianist și, trecînd treptat de la virtuozitate la compoziție, se exersează mai mult în arta variațiunilor, se simte că puțin cîte puțin capătă încredere în el, cu toate rezervele lui Haydn, cu toată ostilitatea unor confrați, dar ajutat de binevoitoarea prietenie a cîtorva protectori.

În orașul Viena, departe de războiul care tulbura lumea in alte locuri, în mijlocul unei societăți în care numai elita gusta muzica pură, departe de teatrele care nu reprezentau decît repertoriul italian, entuziast, înflăcărat, doritor să observe și să se instruiască, apreciat ca virtuoz dar hotărît să nu se mulțumească cu primele succese, noul Mozart frecventează saloanele princiare, se eliberează de starea de servitute care împovăra pe muzicienii din epoca precedentă, ia parte la reuniunile din casa inteligentului baron van Swieten, își încearcă noile compoziții la matineele prințului Lichnowsky, este prezentat galantului conte Rasumowsky și cunoscătorii nu întîrzie să discearnă în acest tînăr cu fața roșie, cu părul zbîrlit, cu o înfățișare degajată, care improvizează într-un mod atît de scînteietor, pe emulul sau moștenitorul Maeștrilor celor mai mari. Partizani convinși ai lui Joseph, Haydn și Mozart s-au afiliat la fracmasonerie, primul la Liga Adevăratei Concordii, cel de al doilea la Loja Speranței Încoronate. După toate aparențele, Beethoven îi imită : vom avea dovada despre acest lucru examinînd manuscrisele *Quartetului al VII-lea*. Se pare că își face o mîndrie din a păstra în aceste saloane elegante, însuflețite de femei amabile și frumoase, un aer provincial, o ținută aproape neglijentă, accentul lui renan, firea lui aproape impulsivă. Dar cei care îl cunosc, care îl ascultă sînt fermecați de genialitatea lui și, spre deosebire de prințul Eszterházy care îl lăsa pe Haydn să aștepte în anticameră, bătrîna contesă Thun îi cade în genunchi pentru ca el să consimtă să cînte.

Unele declarații ale tînărului ne autorizează să credem că adusese cu el numeroase manuscrise, pline de idei muzicale. Comentatorii consideră totuși că începutul perioadei vieneze e marcat de cele trei *trio*-uri pentru pianoforte, vioară și violoncel, dedicate prințului Karl von

Lichnowsky (op. 1) și de cele *trei sonate* dedicate lui Haydn (op. 2). Cel puțin acestea au fost primele lui succese. Artaria publică aceste două serii de lucrări în 1795. *Trio*-urile obțin aprobarea lui Haydn, afară de al treilea, în do minor. Între cei doi muzicieni, divergențele se accentuează. Nu că Maestrul ar fi fost gelos, cum bănuiește și spune elevul, așa de ușor supărăcios. Haydn se arată cel mult surprins. Tînărul compozitor, pe care Electorul de la Köln i l-a încredințat lui și care puțin cîte puțin se emancipează, tratează trio-ul cu o bogăție, o amploare în frază și o putere expresivă necunoscute pînă atunci. Să remarcăm de pe acum în ele acea alternanță între durere și veselie care va reveni în toată opera beethoveniană, și dacă cea de a treia piesă a uimit pe ascultători prin forța și energia voinței, prin gravitatea nobil umană pe care o exprimă, trebuie să-i înțelegem : Beethoven își cucerește încetul cu încetul personalitatea ; o apără împotriva criticii, o va imprima de aci înainte în toate producțiile lui. Treizeci de ani de muncă, sau aproape ; o răbdare nesfîrșită, un studiu neîncetat i-au dat dreptul să-și afirme originalitatea. Ries ne povestește această anecdotă. Autorul *Creațiunii* ar fi dorit să vadă pe Beethoven înscriind pe partitură : *elev al lui Haydn.* Beethoven refuză. „Mi-a dat lecții, spune el, dar n-am învățat nimic de la el".

Însăși înlocuirea unui *menuet* tradițional printr-un *scherzo* în compunerea trio-ului dezvăluie caracterul acestei personalități. Menuetul își păstrează alura lui măsurată cu compasul, nobilă și elegantă, pe care o datorează originilor lui, chiar dacă fiecare autor, Haydn sau Mozart, îl nuanțează după geniul său propriu. *Sherzo*-ul permite mai multă mișcare, mai multă fantezie, mai mult capriciu, mai multă viață. De asemenea, Beethoven transformă și îmbogățește genul în care excela Rust, contemporan cu el. Ascultați frumoasa frază, inspirată și canta-

bilă (*sempre piano e dolce*) care se înaltă în mijlocul prestissimo-ului din prima sonată sau, în a doua, *largo appassionato* (*tenuto sempre* la mîna dreaptă, *staccato* la mîna stîngă) ; acest adagio, interpretat de un comentator ca o meditaţie sub cerul înstelat, are un accent necunoscut pînă atunci şi este deja Beethoven întreg. Inspiraţia muzicală porneşte din străfundurile cele mai adînci ale sufletului. Un element nou s-a introdus în muzică, tot aşa cum în poezia din Franţa, o revoluţie se anunţa cînd André Chénier se adresa muzei pastorale pe un ton pe care nu-l cunoscuseră alţi poeţi din secolul XVIII.

Despre această transformare făcută de Beethoven sonatei structurate de Philipp Emanuel Bach şi de Haydn, despre libertăţile pe care şi le ia într-un gen a cărui înlănţuire logică era fixată de tradiţie, despre supleţea cu care însereazǎ el în acest cadru viaţa, gîndirea, visarea, se găsesc în studiul *Beethoven* de Jean Chantavoine pagini clare, de o remarcabilă vigoare a analizei. „Beethoven mlădiază, după placul dispoziţiei sau emoţiilor lui, instrumentul puţin cam rigid pînă atunci al sonatei. Îi păstrează unitatea şi i-o fortifică ; dar este mai puţin o unitate de plan sau de tonalitate decît o unitate de accent ; în loc să vină din afară, ea este internă." Romain Rolland a reluat această demonstraţie. Esenţialul fusese spus de Richard Wagner, care s-a oprit îndelung asupra acestui subiect fiindcă el îl considera pe Beethoven ca fiind mai ales un neîntrecut compozitor de sonate ; este forma care îi convine cel mai bine — zice Wagner —, „vălul prin care el scrutează regatul sunetelor".

Din acest gen, Emanuel Bach, Haydn şi Mozart făcuseră un fel de „compromis între forma muzicală germană şi concepţia italiană". Sonata, aşa cum era gîndită şi clădită de Beethoven, trebuia să ofere publicului o recreaţie prin virtuozitatea pianului, iar compoziţia în sine să-l dis-

treze printr-o conversație agreabilă. Sîntem foarte departe de nemuritorul Johann Sebastian din *Oratoriul de Crăciun* sau din *Magnificat*. „O prăpastie adîncă despărțea pe miraculosul maestru al fugii de autorii de sonate. Arta fugii a fost tratată de aceștia ca un mijloc pentru a fortifica studierea muzicii, dar nu a fost aplicată la sonată decît ca un artificiu : asprele consecințe ale contrapunctului au trebuit să lase locul blîndeții unei euritmii stabile ; să umple complet schema în sensul eufoniei italiene, aceasta părînd a fi atunci unica satisfacție care se cerea de la muzică. În muzica instrumentală a lui Haydn, ni se pare că vedem un demon dezlănțuit jucînd în fața noastră cu naivitatea senilă a unui bătrîn de viță nobilă." Incontestabil, Beethoven a fost la început influențat de predecesorii lui dar, cu mîndria lui, cu independența lui, s-a liberat repede de tot ce era convenție sau retorică în muzica înaintașilor. În această reformă, Wagner întrevede și semnalează un triumf al spiritului german și aproape o înfrîngere a spiritului clasic francez. Punct de vedere părtinitor și fals, pentru că ideile care aveau să transforme muzica lui Beethoven au acționat și în Franța și au dus încetul cu încetul la doctrinele romantice, pentru că acest impuls a plecat de la noi, de la Rousseau al nostru, de la Revoluție. Franța este aceea care, la acea epocă, a modificat „spiritul popoarelor europene" și a dezvoltat inspirația personală în artă. Goethe și Schiller nu o vor nega. Sensibilitatea, individul, și-au cucerit drepturile ; un suflu nou se revarsă. „Geniul interior" de care vorbește Wagner se descătușează ; sub formele tradiționale ale sonatei sale ale trio-ului, lirismul apare așa cum țîșnește un izvor în inima pădurii. Să ne înfiorăm și noi de emoția care cuprindea pe invitații prințului Lichnowsky în diminețile cînd ascultau primele tri-ouri sau primele sonate (mai ales a treia, cea mai bogată din grup). Ade-

văratul Beethoven era acum format și, fără să minimalizăm importanța variațiunilor, linia generală a operei lui va rămîne aceeași. Iată-ne foarte departe de virtuozitate, de divertismentul muzical. Aceste lucrări au valoare prin calitatea inspirației ; aceste pagini — ca să rezumăm și să simplificăm o imagine a lui Wagner — ***sînt luminate din interior***. „Melodia curge de la sine, fără îngrădiri ; fiecare parte a acompaniamentului, fiecare notă ritmică, chiar și pauzele, totul devine melodie." Ascultătorul nu se mai oprește la meritele formei ; el este emoționat, fermecat. Această muzică sună, înainte de orice, ca o poezie ; ***adagio*** este un lied.

Vincent d'Indy a consacrat unul din cele mai admirabile capitole ale *Cursului* său de *compoziție muzicală* studiului tehnic al acestei sonate beethoveniene, dominată de căutarea ideii, „scînteie smulsă infinitului".

În iunie 1795, teatrul „Poarta Carintiei" joacă *Amore contadino* sau *Molinara* (Morărița) de Paisiello. Compozitorul italian, maestru în *opera buffa*, care triumfase cu cîțiva ani mai înainte cu al său *Bărbier din Sevilla*, a compus această operă la Napoli, unde Ferdinand IV îl luase ca dirijor al orchestrei. Beethoven scrie o primă serie de variațiuni pe tema *Quant'e piu bello l'Amor contadino*, dedicate lui Lichnowsky, și o a doua serie, fermecătoare de grație și de prospețime, pe duetul *Nel cor piu non mi sento*.

În jurul *Trio*-urilor și *Sonatelor* din 1795 se grupează opere interesante : variațiuni pe *Se vuol ballare* din *Nunta lui Figaro*, dedicate Eleonorei von Breuning, alte variațiuni pe *Mica Scufiță Roșie* de Ditters, douăsprezece menuete și douăsprezece allemande, cîteva arii. Opera germană era condusă de Ignaz Umlauf, care suplinea cîteodată pe Salieri la orchestra Curții. Operele lui comice, *Die BergKnappen*, *Die pucefarbenen Schuhe* (*Die schöne*

Schusterin), Die Apotheke şi multe altele făceau furori şi romanţele lui se cîntau pretutindeni ; Beethoven se inspiră din ele pentru a scrie cîteva piese agreabile.

Germania de la sfîrşitul secolului XVIII admira opera poetică a lui Friedrich Mattison. Schiller însuşi lăudase această poezie „însufleţită de omenie, luminoasă şi senină, aceste frumoase imagini din natură, oglinzi ale unui suflet calm şi limpede ca suprafaţa apei". Acest scriitor cult, cu orizontul îmbogăţit de numeroase călătorii, a publicat în 1781, la Breslau, un volum *Lieder* şi la Mannheim, în 1787, volumul *Gedichte*, care au devenit foarte repede populare. Pe cuvinte luate din ele, Beethoven compune *Opferlied (Cîntecul sacrificiului)* şi *Adelaide*. Scrie şi cîntă într-o mare „Academie" * un *Concert* în do major (op. 15) şi, pentru a-şi arăta ataşamentul faţă de memoria lui Mozart, execută tot atunci un fragment din *Titus*.

Dar, oricare ar fi valoarea acestor piese asupra datării cărora încă se discută şi dintre care unele nu vor fi publicate decît mai tîrziu, şi chiar dacă el acordă importanţă *Adelaidei*, totuşi pentru noi *Trio*-urile şi *Sonatele* reprezintă esenţialul ; ele marchează momentul cînd Beethoven scutură jugul puţin cam greu al lui Haydn, pentru a-şi afirma forţa lui tînără. Nu trebuie să se exagereze contrastele. În opera muzicianului devenit acum celebru, totul este progresiune, lentă maturizare ; geniul lui se dezvoltă după procedeele naturii şi ale vieţii, cum se deschide o floare, cum creşte an cu an un copac.

În lipsa unor lecţii bune, Haydn îi oferea exemple excelente. Lăudăm, desigur, la bătrînul maestru, facilitatea, abundenţa imaginaţiei, graţia menuetelor lui. Şi ştim că este o înrudire strînsă între operele lui Beethoven şi cele

* Aşa erau denumite pe atunci concertele publice.

ale protectorului său. Pentru a vă da seama de aceasta, recitiţi *Sonata III* de Haydn, în mi bemol major şi, mai precis, admirabilul *Adagio cantabile,* de o atît de pură emoţie. Beethoven, în căutările lui lirice, va merge cu mult mai departe. Impetuozitatea temperamentului lui îl duce la violenţe care erau gata să-l învrăjbească cu Breuning şi de care se scuză într-o scrisoare către Eleonora, unde o roagă să-i trimită, ca dovadă că a fost iertat, o vestă din blană de iepure. Plînge şi rîde ; dar, printre emoţiile şi descurajările lui, îşi găseşte salvarea în dragostea pentru arta căreia a hotărît să-i sacrifice totul. Am recunoscut prezenţa geniului, o forţă încă stîngace oarecum, dar irezistibilă ; o bogăţie de idei vii şi de teme care transformă şi dă conţinut afectiv desenelor contrapunctice ale tradiţiei ; emoţie mai mult decît orice, căldură sufletească, pasiune ; spiritul galant, gluma, badineria rămîn pe alt plan. De acum înainte sîntem cuceriţi.

IV

Focul interior

Iată-l pe Beethoven stabilit la Viena. În 1796, face o scurtă călătorie la Praga și la Berlin, despre care circulă multe anecdote, dar pe care nu o cunoaștem în amănunt. Încîntătoarea Praga e orașul care a sărbătorit pe Mozart. Găzduit la hanul Licorne, Beethoven întîlnește pe prietenul lui, prințul Lichnowsky, îndrăgostit ca și el de muzică. Cîștigă ceva bani, compune o arie pentru doamna Duschek, irită pe unii auditori prin independența năvalnică a invenției și a tehnicii lui pianistice. La Berlin, se produce în fața Curții. Friedrich-Wilhelm II, suveran oarecum liberal, filosof după moda timpului, cîntă el însuși la violoncel, aplaudă pe Haendel, pe Gluck și pe Mozart. Academia de canto (Singakademie), pe care o susține celebrul Zelter, e mîndră de corul ei de optzeci de voci. Nepotul regelui, Ludovic-Ferdinand, compune. Beethoven dedică lui Friedrich-Wilhelm două sonate mari pentru clavecin sau pianoforte, cu violoncel obligat (op. 5). Face cunoștință cu cei doi frați Duport, Jean-Pierre și Jean-Louis, amîndoi violonceliști ; cel de al doilea va intra mai tîrziu în serviciul împărătesei Maria-Luiza.

Evenimentele politice se agravează : Austria e în vrăjmășie cu Franța. Carnot a făcut planul de a trimite trei armate împotriva Vienei și de a duce acolo culorile Republicii. Trei șefi : Jourdan, Moreau și Bonaparte. Trei dru-

riuri : valea Mainului, valea Dunării și cîmpia Padului. Planul francez eșuează în Germania. Jourdan e învins de arhiducele Carol și trece înapoi Rinul. Moreau, care înaintase pînă la München, se întoarce în grabă în Alsacia. Dar, în Italia, un tînăr corsican de douăzeci și șapte de ani (aproape contemporan cu Beethoven), un fost elev al Școlii Militare, despre care instructorii lui emiseseră aceeași părere ca și cea care i se atribuie lui Mozart cînd a ascultat pe micul muzician de la Bonn, un prieten din tinerețe al lui Robespierre, supusese Comitetului Salvării Publice un proiect de marș asupra Vienei, foarte asemănător cu planul lui Carnot. Pus în fruntea armatei din Italia, zdrobind toate rezistențele prin îndrăzneala atacului, înaintează începînd din aprilie 1796 din victorie în victorie, împrăștie armatele austriace superioare ca număr, le urmărește, le smulge cu forța regiunea Milanului, cucerește de la Wurmser (care încearcă in zadar să reziste) fortăreața de la Mantua, vizează cutezător să cucerească însăși capitala, forțează trecătorile, ocupă rîurile și, în primăvara lui 1797, avangărzile lui triumfătoare apar la Semmering, la hotarele Styriei și Austriei de Jos, la o sută de kilometri de palatul imperial.

Alt liric ! Izolat de insuccesul colegilor lui, ce geniu a trebuit să desfășoare pentru a rezista, el singur, întregii greutăți a puterii austriace, pentru a lupta împotriva afluxului neîncetat de rezerve ale inamicului ! Dar el poartă în el și în jurul lui entuziasmul ; ridică, în mers, legiuni întregi ; negociază cu șiretenie, iar cînd atacă e ca un trăznet. Are îndemînarea luptătorului care scapă dintr-o strînsoare grea și, dacă întrevede putința de a zdrobi, devine și mai înverșunat. Înaintează viteaz, iluminat de prestigiu, senin și înflăcărat, impunînd calmul lui unei armate mici care, fără el, ar intra în panică ; pămîntul părintesc îl ocrotește împotriva superiorității adversarilor,

îl ajută cu mlaştinile lui, cu şoselele lui, cu digurile lui. Verona îl vede trecînd, aceeaşi Verona care, odinioară, primise pe Dante. Într-o zi, soarta Italiei, aceea a Austriei, aceea a Franţei poate, se hotărăşte pe un pod strîmt : dacă podul e cucerit, se poate ajunge în spatele lui Alvinzy. După trei zile de manevre prin noroaie şi sînge, printre trestii şi păduri de sălcii, obţine victoria, răzbună pe Moreau şi pe Jourdan. În depărtare luceşte deja gloria acestui tînăr general cu faţa slabă, cu privirea înfrigurată, modest şi sever, care, prin ştiinţa sa despre mişcarea trupelor, cu cincizeci de mii de francezi, în sunetele imnului *Chant du départ*, a dat peste şaizeci de bătălii şi a învins două sute de mii de austrieci.

Priviţi la Luvru, profilul lui desenat de pictorul Gros. Ce contrast între viaţa pe care o creează în jurul lui acest om şi liniştea locuinţei meschine, cu pereţii înnegriţi de fum, unde trăieşte un împărat înconjurat de arhiduci. Golovkin, care a trecut pe acolo cu doi ani mai înainte, ne descrie pe acest suveran instruit, înzestrat cu bun-simţ, dar mereu şovăitor şi încurcat ; această curte pustie, acel conte Colloredo, mai potrivit să conducă un seminar decît o monarhie, „aceste mici petarde aprinse în fiecare seară cu lumînarea de către cameriste pentru a amuza pe Maiestăţile Lor Imperiale şi Regale, aceste căpăţîni de varză cultivate în vaze de flori pe o terasă a castelului, bătrînul baron van Swieten, deposedat de apartamentul pe care îl ocupase sub trei domnii, pentru că de la ferestrele lui vedea toate acestea". Ce tristă ar fi Viena dacă nu ar fi acolo prinţul de Ligne şi cîteva poloneze tinere ! Unii se distrează, alţii suferă.

O fiinţă, totuşi, tresare. Dacă nu ne-am teme că dramatizăm, am zice că între Bonaparte şi Beethoven începe duelul. Pe cuvintele locotenentului Friedelberg, pentru

plecarea voluntarilor, muzicianul scrie *Cîntecul de adio al cetățenilor Vienei* (este exact epoca luptelor de la Arcole). Acest *Abschiedsgesang* spune : „Nu trebuie să ne lăsăm cuprinși de lacrimi cînd drapelul pleacă. (Keine Klage soll erschallen wenn von hier die Fahne zicht). Lacrimile nu trebuie să curgă din ochii care îl urmează. Pe toate fețele, strălucește mîndria"... În aprilie următor, Beethoven compune un alt *Kriegslied,* care începe cu aceste cuvinte : „Sîntem un mare popor german ; sîntem puternici și drepți. Voi, francezilor, vă îndoiți de aceasta ? Voi, francezilor, nu ne cunoașteți bine. Căci lupta noastră e justă, curajul nostru sublim". Totuși, mobilele Coroanei și Arhivele sînt îmbarcate pe Dunăre ; principesele sînt trimise în Ungaria. Arhiducele Carol însuși sfătuiește să se încheie pace. În grădina de la Leoben, austriacii discută despre etichetă, în timp ce Bonaparte le declară : „Republica franceză este, în Europa, ca soarele la orizont ; ea nu are nevoie să fie recunoscută". Desenele lui Charles Meynier ne arată episoadele variate ale acestei lupte : înfrîngerea din 1796 de la Bergame și garnizoana franceză obligată să se replieze în fața forțelor lui Wurmser ; Bonaparte semnînd armistițiul de la Peschiera într-o sală prin ferestrele căreia se vede armata republicană defilînd în soare ; Augereau bombardînd cu tunurile una din porțile Veronei ; capitularea de la Mantua ; *Madona* lui Corregio luată de la Academia din Parma și predată învingătorilor. Franz II părăsește Milano și Belgia, recunoaște Franței frontiera pe Rin, consfințește Republicile înființate în Italia prin avîntul revoluționar al lui Bonaparte. Domeniile ultimului Elector din Köln sînt încorporate la Republica cisrenană. Bonn devine capitala unui departament francez, și, în Martinplatz, un arbore al Libertății își răsfiră frunzele sub lumina soarelui.

Înțelegem ce a putut să seducă pe Beethoven, cu tot patriotismul lui german, văzînd gloria generalului revoluționar de care plenipotențiarii se apropie tremurînd și pe care mulțimea exaltată îl așteaptă ore întregi sub ferestrele palatului Serbelloni. Pînă și în izbucnirile lui de mînie, tragice sau simulate, acest soldat al Republicii apare liberal, generos, curtenitor. „Am să zdrobesc stemele voastre", declară el aristocraților de la Veneția. Să recitim scrisoarea atît de respectuoasă către prințul Karl, în care sentimentul popular se exprimă într-un stil de mare senior : „Domnule general comandant suprem, militarii viteji fac război și doresc pace. Acest război durează de șase ani. Am omorît destulă lume și am cauzat destule suferințe bietei omeniri. Ea se plînge în toate părțile... Va trebui să ne înțelegem pînă la urmă, pentru că totul are un sfîrșit, chiar și pasiunile pline de ură... Dv., domnule general comandant suprem, care prin naștere sînteți atît de aproape de tron și sînteți deasupra micilor pasiuni care frămîntă pe miniștri și guvernele, sînteți oare hotărît să meritați titlul de binefăcător al omenirii întregi și de adevărat salvator al Germaniei ?".

În anii aceia 1796—1797, Beethoven continuă să apară în concerte publice, compune și face să se execute *Quintetul* dedicat lui Schwarzenberg, pentru pianoforte cu oboi, clarinet, fagot și corn sau vioară, violă și violoncel (op. 16) și îi place să improvizeze pe unele detalii ale acestei lucrări. Deși Beethoven nu o mărturisește, se poate discerne în *andante cantabile* surîzătoarea influență a lui *Don Juan* și, poate, în *rondo*, ecouri din *Flautul fermecat*. Scrie *menuete, serenade, dansuri*. Tot din această epocă datează și încîntătoarele variațiuni pentru pian și violoncel, pe un duet din *Flautul fermecat* (op. 6), adorabil poem muzical de o rară prospețime, elegant și pasionat deopotrivă, pe care îl interpretau cu atîta noblețe Alfred Cortot

şi Pablo Casals. Beethoven — spun unii biografi — frecventa legaţia Franţei, care avea în frunte pe Bernadotte * şi unde a întîlnit pe violonistul Franz Rudolph Kreutzer. E un episod asupra căruia se cuvine să insistăm.

În virtutea unui decret al Directoratului, pe baza legii din 18 fructidor anul IV, Bernadotte a primit de la ministrul Afacerilor străine ordinul de a nu accepta „sub nici un pretext şi din partea absolut nimănui, altă denumire oficială decît cea de cetăţean". Orice persoane — zice articolul 2 al decretului — dintre cele mai sus arătate, care îşi vor da sau vor primi oficial altă calitate sau denumire, sau vor răspunde la memorii, scrisori, note, etc., în care li s-ar atribui altă calitate decît aceea de cetăţean, vor fi îndepărtate din serviciu". Pentru baronul von Thugut, ministrul de Externe al împăratului, cetăţeanul Bernadotte, numit după tratatul de la Campo-Formio, era „unul din acei oameni care nu valorează nimic, nici chiar prin ce au mai bun în ei", însă Directoratul îl impusese. Pentru Austria conservatoare, Bernadotte reprezenta Revoluţia, vinovată de a fi dus la eşafod o arhiducesă şi simboliza armatele care, în mai puţin de doi ani, cuceriseră Italia. Cu el, cum a scris Frédéric Masson, însăşi Revoluţia intra în Viena. Înarmat cu instrucţiunile lui Talleyrand, fostul angajat voluntar în Marina Regală, care îşi cucerise toate gradele cu vîrful spadei, soseşte ca învingător. Scandalizează aristocraţia austriacă cu părul lui lung şi răvăşit şi cu favoriţii lui negri în formă de pistol.

* Charles Jean-Baptiste Bernadotte, născut la Pau (1763—1844), mareşal al Franţei, rege al Suediei şi Norvegiei, sub numele de Carol al XIV-lea (1818—1844). S-a distins în războaiele Revoluţiei şi ale Imperiului, a fost numit mareşal în 1804 de către Napoleon şi prinţ de Pontecorvo, în 1806. Devenit rege al Suediei, s-a aliat cu Rusia împotriva Franţei şi a reunit coroanele Suediei şi Norvegiei. (N. tr.)

Figură energică, luminată de ochi arzători. Vorbește cu accent meridional. Poartă o uniformă fără aurării, sau cu foarte puține (cu cît se depărtează mai mult de războaie, cu atîta uniformele sînt mai scăldate în aur). Pe pălărie, panașul tricolor. Bernadotte avea ordin să meargă înaintea tuturor ambasadorilor, cu excepția nunțiului papal. Republica, cu prestigioasa ei tinerețe, își permitea toate îndrăznelile.

Înconjurat de cîțiva secretari, dintre care cel mai în vîrstă nu avea nici douăzeci și cinci de ani, trecînd frontiera fără pașaport, mulțumindu-se la sosire să trimită pe secretarul lui la ministrul Thugut, Bernadotte locuiește într-un etaj întreg dintr-un palat de pe Wallnerstrasse. Afișează pe față convingerile lui republicane. „Deosebirile de rang, scrie el camaradului lui, Ernouf, sînt atît de degradante încît stau și mă întreb cum pot să existe atîția principi și atîtea cordoane". Cere să fie primit de împărăteasă și îi adresează un mic compliment în care ia act de relațiile ce s-au stabilit între Republica franceză și împăratul Austriei, „soțul său", și o felicită pentru „principiile sale filantropice". În cercurile de la Curte, cei prezenți îl lingușesc pe față. Dl. Thugut suportă îngrozit diplomația lui cu spada în mînă. Bernadotte primește la reședința lui pe iacobinii francezi și pe germanii partizani ai unei revoluții. În teatre, pune pe oamenii lui să fluiere cînd se strigă „Trăiască Regele".

Pe de altă parte, își dă seama că nu e potrivit pentru meseria de diplomat și cere să fie rechemat. Desființează abonamentul lui la Teatrul Curții. Pe fațada locuinței lui, a arborat drapelul tricolor ; este răspunsul dat de el guvernului austriac, care autorizase o serbare în onoarea voluntarilor din anul precedent. Mulțimea se adună, scoate urlete, zvîrle pietre. Bernadotte, în uniformă, intervine el însuși, cu mîna pe mînerul sabiei. „Ce vrea această gloată ?

strigă el. Am să omor cel puțin șase". Îmbrîncește pe comisar. Drapelul e smuls cu cîrligele, purtat pe Schotzen-Platz, ars cu torțele ; era 13 aprilie 1798. Este adusă cavaleria de la Schönbrunn ca să degajeze ambasada. Cetățeanul Bernadotte pretinde o reparație imediată, refuză orice anchetă, acuză pe marii seniori austriaci Schwartzenberg, Kinsky, Lobkowitz, denunță pe Rasumowsky și își cere pașaportul : nu rămăsese la Viena decît două luni și șase zile, dar lăsa acolo amintiri de neuitat. Două volume cu documente păstrate la Ministerul Afacerilor Străine conțin istoria amănunțită a acestei aventuri ; ele cuprind rapoartele cetățeanului ambasador, un proiect de scrisoare a Directoratului Executiv către Maiestatea sa împăratul, rege al Ungariei și al Boemiei și o depeșă viguroasă a generalului Bonaparte către Domnul Louis, conte Cobenzl, cu data de 6 floreal anul VI, care se termină astfel : „Dar dacă această influență sau interese individuale ar determina acțiunile Cancelariei de la Viena, cum se pare că au determinat acțiunile poliției din ziua de 24 germinal, nu ar mai rămîne națiunii franceze decît să lase să fie ștearsă din rîndurile puterilor europene, sau să șteargă ea Casa de Austria dintre aceste rînduri".

Ne este greu să credem, cum s-a presupus uneori, că Bernadotte a primit la Wallnerstrasse pe Beethoven și că i-a comunicat instrucțiunile *pentru agenții politici ai Republicii în țări străine* pe care i le-a transmis ministrul relațiilor externe, cetățeanul Talleyrand. Articolul 3 zicea : „Cît despre certurile cu care s-a ocupat atît de mult vechea diplomație, agenții politici ai Națiunii vor declara sus și tare că poporul francez vede în toate popoarele frați și egali și că el dorește să înlăture orice idee de supremație sau de precădere"... „Trebuie să știi, scrie Bernadotte în una din depeșele lui, să accepți onorurile cu același curaj ca și moartea". Am vrea să ne închipuim plă-

cerea tînărului compozitor, exaltarea lui la contactul cu republicanii din Franța, ale căror gînduri el era foarte înclinat să le înțeleagă. Dar aceste supoziții ni se par mai mult roman decît realitate. Unul dintre adversarii cei mai *declarați ai lui* Bernadotte era Rasumowsky. Ambasadorul notează acest lucru într-un raport : „Personaj cu multă cultură, cu un orgoliu insuportabil și de un egoism exagerat, capabil să sacrifice totul, chiar și familia, pentru cauza regilor". Or, Rasumowsky era protectorul lui Beethoven. Și, pe de altă parte, incidentul cu drapelul fusese provocat tocmai de serbările ce aniversau acea plecare a soldaților pentru care el compusese *Cîntecul de adio.*

Între timp, Beethoven se duce din nou la Praga, unde improvizează pe o temă din *Titus* de Mozart. Compozitorul Tomaschek îl aude. Reținem mărturia lui, așa cum o citează Prod'homme ; este a unui om cult, considerat la vremea lui drept cel mai bun tehnician din Boemia și un excelent improvizator ; a compus chiar un tratat de armonie rămas, se pare, inedit. „Modul uimitor de a cînta la pian al lui Beethoven — scrie Tomaschek — remarcabil prin dezvoltările îndrăznețe ale improvizației sale, m-a emoționat într-un fel cu totul deosebit ; m-am simțit atît de adînc umilit în ființa mea cea mai intimă încît n-am mai pus mîna pe pian mai multe zile și numai dragostea nestinsă pentru artă și judecata rațională m-au făcut să-mi reiau pelerinajele mele pe clape, cu o sîrguință și mai înverșunată... Admiram, desigur, tușeul lui puternic și strălucitor, dar salturile frecvente și neașteptate de la un motiv la altul mă surprindeau fiindcă aveam impresia că strică unitatea organică și dezvoltarea gradată a ideilor. Aceste defecte aruncă adesea o umbră asupra marilor lui compoziții pe care le-a creat într-un mod așa de inspirat... Neobișnuitul și originalitatea păreau

să fie, pentru el, lucrul principal în compoziție. Unei doamne care îl întreba dacă se ducea des să asculte operele lui Mozart, îi răspunse că nu le cunoștea și că nu asculta bucuros muzică străină ca să nu-și piardă originalitatea".

În ochii marelui public, Beethoven nu apare încă decît ca un virtuoz al pianului, remarcabil mai ales în improvizație. Lumea îl compară cu Joseph Wölffl, elev al lui Leopold Mozart și al lui Michael Haydn, admirabil virtuoz care tocmai triumfase în Polonia și pe care îl va aplauda Parisul peste cîțiva ani. Acești executanți compuneau și ei ; doar trăiau la Viena, unde la tot pasul apărea cîte un compozitor. Un prieten, Karl Amenda, deschide spiritului lui Beethoven orizonturi noi. Acest teolog violonist venea din Kurlanda, din acea țară bogată și roditoare, cu multe grîne și lemne, pe care Ecaterina a anexat-o la imperiul Rusiei. Ducatul, în care Karl Amenda s-a născut și unde a murit, păstra amintirea tragicelor aventuri ale favoritului Annei, Johann von Biron, a cărui viață se desfășoară ca un roman printre cruzimi, exiluri și răsturnări bruște de situații. Maurice de Saxe de asemenea lăsase pe aceste ținuturi amintirea pasiunilor și intrigilor lui, în timpul capricioasei sale tinereți. Fiu de muzician, muzician el însuși, Amenda studiase teologia în vechea Universitate de la Jena, pe unde trecuseră și Goethe și Schiller. Iată, pentru Beethoven, un prețios tovarăș care, între două ședințe de muzică, în cursul deselor plimbări, va iniția pe virtuoz în căutarea speculației filosofice și va întări în el gustul pentru viața interioară. „Ești un prieten de nădejde, aparte, îi scrie Beethoven ; tu nu ești un prieten vienez ; nu, tu ești un prieten asemănător cu cei pe care *patria mea* știe să-i producă". Se vede deci că el rămînea credincios geniului Rinului. În același timp, dacă judecăm după anumite bilete, Beethoven apare ca

un înaintaş al lui Nietzsche. „Forţa — scrie el lui Zmeskall — este morala oamenilor care se deosebesc de alţii şi este şi a mea". Butadă a unei fiinţe care luptă din greu pentru existenţă, care din cauza sălbăticiei şi originalităţii ei se simte stingheră într-o societate ultrapoleită, o personalitate care tinde să domine şi se izbeşte la tot pasul de obstacole. Într-adevăr, acest morocănos este un om al datoriei, de o cinste riguroasă. Împreună cu Amenda, cu Lichnowsky, de la care primeşte o rentă de şase sute florini, cei mai buni prieteni ai lui sînt Stefan von Breuning şi doctorul Wegeler, fratele şi soţul Eleonorei. Lor li se destăinuieşte. Patria lui e regiunea Bonn, „frumosul ţinut unde a văzut lumina zilei". Ar voi să se înapoieze acolo, atunci cînd ambiţia lui va fi satisfăcută. Şi care este această ambiţie ? „Nu mă veţi revedea decît foarte mare ; nu pe artist îl veţi revedea mai mare, ci pe om ; pe om îl veţi revedea mai bun, mai perfect şi dacă patria noastră va fi atunci mai prosperă, voi consacra arta mea pentru binele celor săraci."

Sensibil la farmecul feminin, după cum spun prietenii, Beethoven se gîndise poate să se căsătorească cu Magdalena Willman, cîntăreaţa venită de la Bonn, cînd fu chemat să dea lecţii Giuliettei Guicciardi, verişoara domnişoarelor Brunswik şi fiică a unui consilier de Curte. Ea avea cincisprezece ani, el treizeci. O miniatură împrumutată de doctorul Stefan Breuning expoziţiei de la Rathaus ne-o arată : ochi liniştiţi, păr frezat pe frunte, nimic expresiv anume. Ca profesor, Beethoven „era infinit de sever, pînă cînd obţinea *expresia* exactă". Se înfuria uşor, arunca notele, le rupea. Accepta ca plată nu bani ci rufărie, sub pretext că tînăra fată cosese ea lenjurile şi deci plătise. Aceasta era amintirea pe care o păstra despre dascălul ei Giulietta, cincizeci de ani mai tîrziu. Beethoven îi oferise la început *Rondo-ul în sol major,* dar i l-a luat ca

să-l trimită, după cît se pare, Eleonorei. Îi va dedica *Sonata în do diez minor, quasi una fantasia*, a cărei idee e luată, după cum spune Wyzewa, dintr-o baladă germană și care va deveni celebră sub numele de *Sonata Lunii*.

În vara lui 1801, Beethoven iubește și crede că este iubit ; se gîndește să se însoare cu Giulietta. Dar, în 1803, fiica consilierului de Curte se mărită cu un meloman mediocru, compozitor de balete, purtător al unui titlu, contele Robert von Gallenberg. O vom regăsi mai tîrziu, la Congresul de la Viena, supravegheată de poliție ca o posibilă emisară a lui Murat. Confidențele lui Beethoven către Schindler, dealtfel scurte și cam confuze, ne autorizează să credem că ea avea de pe atunci caracterul unei aventuriere ; nu-și ascundea preferința pentru Gallenberg ; dar, lipsită de venituri cu tot titlul tatălui ei, accepta ca maestrul ei să caute bani să o ajute. Beethoven, vom vedea, va sfîrși prin a o disprețui. Verișoara Giuliettei, Therese, contesă Brunswik, venise din Ungaria în primăvara lui 1799, cu mama ei și o soră mai mică, nepăsătoarea Josephine, care se va căsători cu contele Deym.

*

La sfîrșitul lui aprilie 1798, se execută pentru prima oară *Creațiunea* de Haydn. Bibliotecarul van Swieten, furnizase textul literar, tradus după un poem englez de Lindley. Primele două audiții, în cerc închis, au fost date acasă la prințul Schwarzenberg ; prima producție publică nu va avea loc decît la 19 martie 1799, la Teatrul Național. Pe urmă, Swieten propune bătrînului maestru o adaptare germană după *Anotimpurile* lui Thomson ; lucrarea va fi cîntată cu cel mai viu succes tot la Schwarzenberg acasă, în primăvara lui 1801 și, la 29 mai al aceluiași an, la sala *Redutelor*. După acest efort, Haydn se odihnește. Pe cărțile lui de vizită tipărește fraza ur-

mătoare, pusă odinioară pe muzică de el : „Puterile mele sînt sfîrşite, sînt bătrîn şi slab".

Dimpotrivă, în această perioadă, între 1795 şi 1800, producţia lui Beethoven devine aşa de abundentă încît trebuie făcută o selecţie pentru a găsi operele unde se vede cel mai bine cum s-a dezvoltat geniul lui. „Trăiesc în plină muzică ; cum termin ceva, încep altceva. După felul cum scriu acum, fac trei sau patru lucruri în acelaşi timp". Se apropie de vîrsta de treizeci de ani ; seva, forţa, clocotesc în el. Nu putem să reţinem decît cîteva exemple mai de seamă din această profuziune de lucrări compuse de un creator a cărui putere nu e limitată decît de o infirmitate incipientă şi care, uneori, resemnat dar mai des agresiv, vrea să se ia la luptă cu destinul. Să lăsăm de o parte producţii ca : două sonatine, variaţiuni, menuete, bagatelle, mai multe piese pentru pian şi vioară, pian şi violoncel, pian şi corn, pian şi orchestră, lieduri, arii în gen italian sau cîntece în gen francez, numeroase schiţe. Să ne oprim la marea *Sonată pentru clavecin sau pianoforte* op. 7, publicată în 1796 şi dedicată contesei Babette von Keglevics, *sonata-solo* care marchează ea singură eflorescenţa inspiraţiei beethoveniene ; publicînd separat această lucrare, el indică voinţa sa de a da o importanţă nouă unui gen care îi convine de minune ; într-un cadru mai bogat şi mai variat decît cel al sonatelor din 1795, spirituală şi veselă în primul *allegro* sau în *rondo*-ul final, ea dovedeşte prin *largo* forţa patetică la care a ajuns Beethoven. S-a vorbit de fineţe pentru a aprecia o astfel de compoziţie. Desigur, nu acesta e cuvîntul potrivit pentru o operă calificată de autorul însuşi drept *cîntec de dragoste*. Iată-ne acum în plin lirism muzical, foarte departe de tehnicitate şi de formule savante ; *allegro*-ul însuşi îndeamnă la meditaţie.

Sub vălul acestor fraze întretăiate de tăceri tragice, toată viaţa interioară a muzicianului se cerne. Ce izvor bogat de informaţie, mai bogat decît orice biografie anecdotică ! Şi, fără îndoială, ne este imposibil să definim ce sentiment a inspirat o lucrare sau alta ; muzica vorbeşte prin ea însăşi ; aceasta e superioritatea ei faţă de confesiunea literară, care vrea nume şi cuvinte. Fiecare din noi poate regăsi şi retrăi în ea propria lui durere, propria lui speranţă. Dintre nenumăratele sale improvizaţii, Beethoven a reţinut şi fixat ce i-a dictat conştiinţa ; din grădina în care îl plimba imaginaţia, a preferat cîteva flori. Cu ele formează acum un nou buchet, culegerea de trei sonate dedicate contesei von Browne (op. 10), publicate în cursul verii lui 1798. În primele două, care par a fi cele mai vechi, înrudirea cu Haydn rămîne încă foarte sensibilă ; reminiscenţele abundă, dealtfel, la un muzician admirabil informat despre repertoriu şi despre tradiţie, şi care caută ici şi colo teme pentru variaţiile lui. Dar, cu a treia, ca şi în sonata-solo, inspiraţia devine cu totul personală. Ea înlătură savantele orînduieli ale academismului, îşi ia zborul în elanul înflăcărat din *presto* şi se tînguie în sfîşietoarea durere din *largo*. Menuetul însuşi nu mai este decît un pretext pentru variaţiuni lirice. S-a remarcat, dealtminteri, că motivul din care s-a inspirat compozitorul seamănă cu o arie a lui Renaud d'Ast de Dalayrac şi va deveni tema cîntecului naţional *Să veghem la salvarea Imperiului*. Poetul muzician, în plină desfăşurare de forţă şi de viaţă, coboară în străfundurile cele mai ascunse ale eului său, îşi pune întrebări. Melancolia, ca să întrebuinţăm de pe acum termenul de care se va servi mai tîrziu în convorbirile cu Schindler, melancolia care va izbucni în curînd în literatură se exprimă aici simplu şi oarecum pudic.

Alternanța aceasta de neliniște chinuitoare și de veselie evocă jocurile de lumini și umbre dintr-un peisaj. Neliniștea, e adevărat, e mai puternică : supărări de pe vremea copilăriei, decepții amoroase, presimțirea bolii apropiate. Ea se accentuează în *Sonata patetică* compusă în 1798, publicată în 1799 și dedicată lui Lichnowsky (opus 13). Pasiunea care însuflețește celebrul allegro are tot elanul, tot focul tinereții ; se calmează în purul și clarul adagio, se reînsuflețește și se luminează în capriciile rondo-ului. *Patetica* dezvoltă germenii care erau ascunși în concluzia eliptică a primei mișcări din Sonata în fa (opus 2). Critica vieneză nu se înșela ; ea discernea de pe atunci noul din aceste lucrări, se minuna de abundența ideilor, dar semnala caracterul lor straniu și — spunea ea — sălbatic, *wild* *. În sînul unei societăți care dorea o artă elegantă, o personalitate se ridică, domină și se izolează. Beethoven nu se mărginește la o singură manieră ; cele două sonate (opus 14) editate în același an 1799, pentru baroneasa Braun, chiar dacă pot fi interpretate ca niște dialoguri între un îndrăgostit și iubita lui, dovedesc inventivitatea lui nesecată și în domeniul grației și spiritului. În afară de varietate, ceea ce constituie originalitatea, noutatea grupului acesta de sonate este profunzimea, intimitatea, sinceritatea accentului.

Beethoven mai trebuie însă să țină seama și de modă, fiindcă, oricum, trăiește în lume ; de unde numeroasele serii de variațiuni, pe o temă de Haendel, pe una din *Don Juan* („la ci darem“) sau pe alta din *Flautul fermecat*, pe un cîntec elvețian, pe un motiv din *Richard-inimă-de-leu*, pe unul din *Falstaff* de Salieri sau din *Sacrificiul întrerupt* de Winter. Uneori se amuză : compune arii pentru cutia de muzicuță, dintre care una, se pare, pentru acel

* În engl. în orig. *(N. tr.)*

conte Deym, soţul Josephinei Brunswik, care avea lîngă Poarta Roşie un muzeu de figuri de ceară. Scrie şi sonate pentru pian şi vioară, pentru pian şi violoncel, pentru pian şi corn ; se spune chiar că *Sonata patetică* a fost iniţial plănuită pentru mai multe instrumente. Jean Chantavoine, bun judecător, semnalează că în aceste genuri virtuozul pianoforte-lui nu prea era la largul lui şi că aplica regulile tradiţiei. Fără să exagereze, fără să nege superioritatea posibilă a operelor pentru pian, a quartetelor şi a simfoniilor, Marcel Herwegh a scris o carte întreagă, *Technica interpretării,* ca să demonstreze că la tot pasul apare inovatorul cu toate îndrăznelile lui şi că în special primele trei sonate pentru pian şi vioară, publicate în 1799 şi scrise sub influenţa lui Mozart şi Haydn (opus 12), exprimă originalitatea tînărului maestru şi farmecul lui. Implorare sau geamăt, elan pasionat sau reverie, *adagio*-ul din *Sonata a treia* (opus 12, 3) se înalţă spre stele ca o odă sau ca o cantilenă legănată de valurile mării. E uimitor cum muzicianul care a scris această parte tragică poate imediat să se schimbe şi să anime cu veselia cea mai sprintenă, cea mai vioaie, un final spiritual şi scînteietor !

Un pasaj, scăldat în graţie, evocă dansurile din vremurile de demult ; un allegro se inspiră din scene cîmpeneşti, desenează un stol de păsărele zburînd spre cer, îngînă chemarea unui păstor. Un interludiu sugerează umbra misterioasă a arborilor. Chiar cînd aceste opere amintesc exemple mai vechi, cînd ele par un adio spus secolului XVIII, ele conţin o înduioşătoare emoţie ; tot astfel Watteau, stăpînit şi el de influenţe flamande, cînd zugrăveşte viaţa surîzătoare a contemporanilor săi, peisajele înfrumuseţate de fantezia lui lasă să apară nuanţa personală a melancoliei sale : revenim iarăşi la acest cuvînt.

Quintetul cîntat în aprilie 1797, în cursul unei „academii“ a lui Schuppanzigh, reamintește, am mai spus-o, pe Mozart. Cele trei *Trio*-uri pentru vioară, violă și violoncel (opus 9), dedicate contelui Browne, erau deosebit de prețuite de Beethoven. Al treilea, mai ales, e plin de energie și frămîntare. Dar, dacă lăsăm de o parte compozițiile vocale și lucrările concertanté, cele două opere care îl definesc cel mai bine în această perioadă foarte fecundă sînt *Septetul* pentru patru coarde, clarinet, fagot și corn (opus 20) și cele șase *Quartete* dedicate lui Lobkowitz (opus 18).

Septetul e și el un „rămas bun“ spus trecutului. Avem deci o nouă probă că Beethoven, așa cum afirma mereu, rămînea credincios patriei lui renane ; un vechi cîntec popular e expus de vioară și violă. Bucuria de a trăi izbucnește, însă e îngrădită de respectul pentru tradiție, de grija de echilibru și de eleganță. *Adagio*, tema cu variațiuni, se desfășoară cu o grație curtenitoare și ușoară. Adorabilul tablou *Concert într-un salon*, pictat de Lancret și aflat în colecția David Weil ni-l evocă : în jurul clavecinului sînt adunați muzicanții ; o femeie urmărește după partitură ; în spatele fotoliilor, alte femei frumoase ascultă cu gravitate muzica, în timp ce un personaj cu pieptul încărcat de decorații pare că visează. Rînd pe rînd, instrumentele întreabă și răspund, dar pe un ton plin de măsură, și melancolia care plutește în aer își păstrează discreția. Sînt aceleași cadențe ca și în poloneza sau în tema cu variațiuni din *Serenada* op. 8. Septetul a fost compus în jumătatea a doua a anului 1799 sau în primele luni ale anului următor. După manuscris, prima execuție a avut loc într-un concert la teatrul Curții, la 2 aprilie 1800 ; Schuppanzigh cînta la vioara I.

Cele șase *Quartete* op. 18, dedicate prințului Lobkowitz, sînt și mai impresionante ; ele vor apărea în mai

și în octombrie 1801, și vor fi publicate în două serii ; știm din caietele de schițe că au fost compuse începînd din 1798 și că cel în re major (nr. 3 din culegere), a fost scris întîi. Deși sînt încă „tutelate" de unele exigențe, deși conțin oarecare stîngăcii, originalitatea avîntatului liric muzical, sfărîmător de rituri scolastice, începe să se facă simțită. Să ne oprim puțin la aceste opere, la aceste libere reverii ; să căutăm în ele ceea ce, cu toată înrîurirea persistentă a lui Mozart și a lui Haydn, semnalează personalitatea din ce în ce mai afirmată a unui compozitor de treizeci de ani pe care îl amenință surzenia, dar care ține încă ascuns acest îngrozitor secret. E un punct critic în istoria lui Beethoven. Să reflectăm asupra acestui aspect tragic din viața lui. În momentul în care își cucerește independența geniului, cînd aruncă pînă și ușoara mantie pe care autorul *Simfoniei în sol minor* i-o pusese pe umeri, cînd caută să se scuture de jovialitatea pentru el prea vulgară, a lui Haydn, chiar în acel moment începe să cadă sub sclavia umilitoare a îmbolnăvirii trupului. Această dramă se ghicește mai mult decît se exprimă, în opus-ul 18. În *Quartetul în fa major*, după un strălucit *allegro* care a încîntat pe virtuozi, dar pe noi nu ne emoționează îndeajuns, durerosul *adagio* e inspirat, după cum spune Amenda, de scena mormîntului din *Romeo și Julietta.* Să fie oare și un discret omagiu adus Giuliettei Guicciardi ? Beethoven era așa de timid în dragoste încît ne-am putea permite această presupunere, mai ales că schița mișcării poartă indicația : *Ultimele suspine.* În orice caz, descoperim și aci geniul propriu al marelui îndurerat în frazele sfîșietoare intonate de vioara I, în gemetele voalate, în cîntecele tăiate de pauze dramatice. Acest adagio se înrudește îndeaproape cu largo din *Sonata a III-a* către baroana Braun. Este la Beethoven — și o vom observa mereu — un fel de *voluptate a durerii.* Calitatea pateti-

cului reiese din bogăția acestui suflet atît de sincer, atît de concentrat ; dacă am încercat să cunoaștem omul în sine, iată-ne recompensați pentru că îl recunoaștem și îl regăsim cast, rezervat, armonios, pînă și în violență. La el *inspirația nu suprimă tehnica, ci o stăpînește* ; arta lui e descătușată de îngrădirile elementelor materiale ale muzicii.

Al doilea quartet, în sol, e un episod ; a primit numele de *Quartetul reverențelor ;* se aseamănă cu *Septetul ;* un comentator pretinde că el sugerează divertismentele de salon cu seniori veseli, cu peruci împletite grațios, cu zîmbete și pași ușori de dans, civilizația cea mai rafinată, spiritul, cochetăria, amabilitatea de curte... conversații ritmate, punctate cu saluturi. *Allegro*-ul, în maniera lui Haydn, ne duce în inima unei serbări galante și, cum în acest decor vechi pasiunea trebuia să aibă un loc mai mic decît veselia, nobilul *adagio* atît de pur, atît de profund, este întrerupt de un nou *allegro.* La rîndul lui, *menuetul* pare a sugera riscurile îndrăznelilor ușuratice și provocatoare. În *final,* vorbele și mișcările devin mai aprinse : gesturi mai vii, un ton mai ridicat, mai multă libertate și mai puțină ceremonie ; se sting lumînările... serbarea a luat sfîrșit.

Cu cel de al patrulea quartet, în do minor, ascensiunea lirică reîncepe. *Allegro*-ul reia tema chinului pasionat. Dacă n-am fi întîlnit în sonate aceste elanuri ce vin din adîncul inimii, o atare pagină ne-ar fi de ajuns ca să pătrundem în centrul însuși al gîndirii lui Beethoven. Joseph de Marliave a înțeles acest lucru, pentru că era demn să-l înțeleagă ; în notele emoționante pe care o pietate de prieten ni le-a transmis, el interpretează acest *allegro* ca o expresie a disperării cauzate de infirmitatea care de pe atunci îl chinuia. Scrisoarea des citată către Wegeler ne face să cunoaștem starea de spirit a lui Beetho-

ven în anii cînd compunea opus-ul 18 : „Nu poți să-ți dai seama ce viață dezolată, tristă am dus în acești doi ani ; slăbirea auzului îmi apărea mereu ca un spectru și fugeam de oameni ; probabil că ei mă credeau un mizantrop ! Dar lucrurile s-au schimbat acum. Schimbarea este opera unei fete încîntătoare, care mă iubește și pe care o iubesc ; de doi ani încoace, am din nou momente de fericire și pentru prima oară simt că dacă m-aș căsători aș fi fericit. Dar vai ! ea nu e de același rang cu mine... Dacă nu ar fi auzul meu, de multă vreme aș fi parcurs jumătate din lume... Pentru mine, nu e plăcere mai mare decît arta mea". Această scrisoare definește o epocă din viața lui Beethoven. Chinuri ale boalei care se agravează, suferințe din dragoste, ambiții, elanuri frînte de teamă, delectare artistică și mai cu seamă voință înverşunată de a trăi — căci aceasta înseamnă la el bucuria — toate aceste sentimente se întîlnesc și se întrepătrund în allegro-ul fremătător din al patrulea quartet. În dosul vălului acestor fraze, care e umbra care trece ? Therese ? Josephine, cînd încă nu se căsătorise cu contele Deym ? În prezența ei cîntase noile sale compoziții la Palatul Artelor și ea declarase cunoscuților că le găsește „non plus ultra".

Poate zvelta Giulietta, pe care o însoțise cîndva pe sub frunzișul des al castelului de la Korompa. Dar chiar prin misterul ei, această pagină înfrigurată a omului care a așternut pe hîrtie tulburătoarea scrisoare către nemuritoarea iubită ne înduioșează. S-ar putea spune că „umbra" aceasta a adus-o cu el de acolo, de pe plaiurile tăcute ale Ungariei.

Pentru a găsi o replică acestei somptuoase invenții melodice, trebuie să parcurgem culegerea din 1801 pînă la finalul *Quartetului al șaselea,* în si bemol. Temele din *allegro con brio* sînt tratate aci la modul hazliu, cu o fantezie debordantă, în maniera lui Haydn. În *adagio,*

prima vioară plînge, la unison cu basul, într-o frază dureroasă îmbogățită însă cu arabescuri și pe care o susține viola. Compozitorul pare că ne pregătește pe nesimțite pentru emoții și mai vii. O scurtă haltă în *scherzo*, cîteva izbucniri de veselie, rîsete de femei, glume ușoare, și iată că în loc de *allegro*-ul așteptat, apare un nou *adagio*. De astă dată, Beethoven și-a precizat intenția ; a dat el însuși un titlu piesei : *La Malinconia*. Beethoven suspină ca și Rousseau în *Héloïse* : „O, melancolie încîntătoare ! O, duioșie... cît de mult sînteți voi mai presus de plăcerile tulburătoare, de bucuriile nestăvilite, de dorințele arzătoare ale îndrăgostiților !" *Finalul* e parcă un comentariu al acestor fraze, deși mișcări de dans și melodii rustice întrerup dezvoltarea tînguitoare a *adagio*-ului. Sîntem acum foarte departe de Haydn și chiar de Mozart ; fără să fi avut în mod expres acest gînd, Beethoven descoperă o formă de artă nouă, o muzică mai bogată decît poezia, mai aptă decît ea să descrie frămîntările sufletești, contradicțiile vieții și ale cugetării. În *adagio* din *Quartetul în fa*, în *allegro* din *Quartetul al patrulea*, în ultima mișcare din al șaselea, e cuprins deja, încă din 1800, tot ce va crea romantismul. Amintire din Rust, va spune Vincent d'Indy. Nu putem să-i dăm crezare. Accentul e mult prea personal, prea adînc, prea plin de avînturile și izbucnirile care definesc geniul propriu al lui Beethoven, visul lui, himera lui. *Finalul Quartetului al șaselea* dovedește unitatea desăvîrșită de inspirație și de concepție la Beethoven : este fratele mai mare al *lento*-ului atît de sfîșietor din quartetul al șaisprezecelea. Trei stiluri ? Nu ! Hotărît lucru, nu e decît unul singur, însă desfășurat pe încetul. Pentru că o istorie a artei, din ce în ce mai inteligentă, consimte în fine să îmbine diferitele forme de cercetare estetică, pentru că ea admite că nu se pot separa Berlioz de Hugo sau de Delacroix, trebuie, dacă vrem să înțelegem revo-

luția care va transforma expresia artistică, să urcăm pînă la *Malinconia* lui Beethoven. Unul din izvoare este acolo. Și tocmai Delacroix, în cartea *Questions sur le beau*, va simți cel mai deplin noutatea unor astfel de compoziții... „Lăsînd de o parte unele reminiscențe din Mozart, care vorbește o limbă a zeilor, simțim la Beethoven melancolia, elanurile pasionale care mocnesc în focul interior, așa cum la unii vulcani se aud mugete chiar și atunci cînd din craterele lor nu țîșnesc flăcări." Focul interior ! În cele patruzeci și șase de măsuri din *Malinconia*, în toate operele din această perioadă, același clocot neîntrerupt !

V

Eroica

Iată-ne în sala Teatrului Imperial, la 2 aprilie 1800. Ludwig van Beethoven dă un concert în beneficiul lui. După ce se cîntă o simfonie de Mozart, o arie şi un duet din *Creaţiunea,* el execută un mare concert pentru pianoforte şi apoi improvizează pe o temă dintr-un imn al lui Haydn. Programul anunţa pentru sfîrşit prima sa simfonie. Opera va fi dedicată bătrînului baron Gottfried van Swieten, pe care l-am amintit mai înainte, director al Bibliotecii Imperiale, prieten intim cu Mozart şi cu Haydn, admirator al lui Bach şi al lui Haendel şi în casa căruia se făcea muzică. *Simfonia I* ne pare astăzi foarte simplă, chiar prea simplă ; partea cea mai originală era menuetul cu trio. Totuşi, s-a reproşat autorului întrebuinţarea excesivă a instrumentelor de suflat ; s-a mai remarcat apoi că introdusese în orchestră doi timpani care răpăiau *pianissimo* pentru a acompania *andantele.* Haydn, într-una din simfoniile lui, şi Mozart în uvertura la *Don Juan,* utilizaseră acest instrument, dar numai pentru a obţine un efect ritmic. Întrebuinţînd timpanul estompat, Beethoven îi încredinţa un rol dramatic, cum făcea şi Weber, cum vor face mai tîrziu şi Richard Wagner, Richard Strauss *(Simfonia domestică)* şi mai ales Berlioz *(Simfonia fantastică, Romeo şi Julietta, Te Deum).* Cîteva luni mai tîrziu, *Simfonia I* va fi cîntată din nou la Leipzig, în cele-

bra sală Gewandhaus, care a avut o activitate atît de importantă în istoria muzicii. Spre mirarea noastră, aflăm că şi acolo ascultătorii au găsit lucrarea confuză şi îndrăzneaţă.

Am fi mai degrabă ispitiţi să spunem că, dacă ea marca debutul public al unui compozitor într-un gen care îl atrăgea, nu aducea ceva cu totul nou, după creaţiile pe care lumea le admirase pînă atunci. Un comentator scria: „Dacă se vede încă de acum gheara care prevesteşte apariţia leului, acesta a găsit că e mai prudent să nu se avînte încă". Tot în acel timp, Beethoven compunea *Christos pe Muntele Măslinilor* (op. 15). După Schindler, el îi fixase planul încă din 1801, în timpul unei şederi în satul Hetzendorf; îi plăcea să arate, sub copacii din parcul Schőnbrunn, locul unde începuse această lucrare care pentru unii cunoscători anunţa o adevărată revoluţie muzicală. Tema, în orice caz, era demnă de un maestru tînăr, atît de sensibil şi de grav, care căuta subiecte nobile şi emoţii înalte. Beethoven îl evocă pe Isus printre fermele din munţi, în grădina Gethsemani unde, depărtîndu-se puţin de discipolii lui adormiţi, se roagă cu faţa la pămînt, cu sufletul plin de o tristeţe de moarte. Temă încărcată de lirism, cum spune Ernest Renan. „Omul care pentru o idee mare şi-a sacrificat odihna şi răsplata legitimă a vieţii se apleacă trist asupra lui însuşi cînd imaginea morţii îi apare pentru prima dată şi caută să-l convingă că totul e zadarnic... Isus îşi aducea oare aminte de fîntînile limpezi din Galileea, în care ar fi putut să se răcorească, de viţa şi smochinul sub care ar fi putut să se aşeze, de tinerele fete care ar fi consimţit, poate, să-l iubească?" Beethoven, copleşit de infirmitate, visînd pe aleile din Schőnbrunn la scena de la Gethsemani, nu e acesta un tablou emoţionant, într-o viaţă în care vom întîlni atîtea imagini frumoase? Se pare, dealtminteri, că

oratoriul nu a avut un prea mare succes și că nu a satisfăcut nici pe autor; este o suită de arii și de duete, de recitative și de coruri; mai tîrziu, Societatea de concerte a Conservatorului din Paris îl va relua. Din contra, baletul *Făpturile lui Prometeu*, scris cam tot atunci și reprezentat în martie 1801, a obținut succes la început, cu toate discuțiile provocate printre muzicieni cu privire la începutul uverturii, cu toată opoziția afirmată a scolasticilor: succes fără durată, deoarece partitura nu va fi niciodată reluată în timpul vieții lui Beethoven.

În mijlocul acestor încercări contestabile și contestate, capodoperele care vor deveni clasice se succed din abundență și cu varietate. E o primăvară admirabilă care se continuă. Una cîte una, într-o neîncetată îmbobocire, sonatele înfloresc, printre dansuri și serenade. Notăm, mai ales, marea *Sonată pentru pian (op. 22)*, dedicată contelui Browne, cu *adagio*-ul său așa de larg dezvoltat și cu *rondo*-ul atît de vesel și de zglobiu, luminat de o fermecătoare paranteză în mi major. Și Beethoven se grăbește, zorit de setea de a produce: e ca un pămînt fertil. Ar voi să se elibereze de preocupările de afaceri care îi stînjenesc elanul. „Ar trebui ca să nu fie pe lume — scrie el editorului Hofmeister — decît un singur magazin de artă unde artistul să-și predea operele și să primească ce i se cuvine; dar în viață trebuie să fii pe jumătate negustor ca să poți trăi, trebuie să știi să te zbați. Încă o dată, spun că aceasta e josnic!" Tot ce tulbură idealismul lui, spiritualismul pasionat, îl supără, îl abate din drum. Simțul autocritic e însă mereu viu la el. Un *concerto* îi pare mai puțin bun (e vorba probabil de opus 37); să i se dea numai zece ducați și să-l ia cine vrea! El trebuie să producă. Și scrie pentru domnul conte de Fries, șambelan al maiestății sale imperiale, două so-

nate pentru pian și vioară (op. 23 și 24), simple, una cu balansări de tarantelă, cu motive de dans, cu refrene sprintene, și alta — cea în fa major — cu o năvală imperioasă de cîntece încă de la începutul primei mișcări și cu o serie de tachinerii vesele în scherzo. Trebuie să producă : e primăvară. Marea sonată pentru pianoforte dedicată în 1801 lui Joseph Edler von Sonnenfels, primește numele de *Pastorala* (op. 28) dar, fără îndoială, definiția nu caracterizează în întregime opera aceasta, prea puternică și prea largă pentru a fi redusă la proporțiile unei idile. Tot acum apar *Dansurile sătești* (Ländlerische Tänze). Beethoven scrie și el „murmurele pădurii". Ca și în *Bucolicele* lui Vergiliu, cu care pot fi comparate aceste compoziții, temele de pasiune sau de visare se intercalează printre cele inspirate de natură. Marea sonată dedicată lui Lichnowsky (op. 26) domină în acest ansamblu de lucrări ; chiar și variațiunea devine un mijloc de expresie ; formele consacrate nu fac decît să ajute bogata imaginație din *andantele* ce pare o mlădiță a unui arbore măreț, scăldat de nuanțe schimbătoare, înfrumusețat de emoția privitorului : în acest peisaj vast, aerisit, fără nimic artificial în el, se ridică deodată, în ritmul unui marș funebru, imaginea unui erou.

Operele acestea scrise la vîrsta de treizeci și unu sau treizeci și doi de ani vor seduce lumea, se vor impune prin valoarea lor poetică, prin forța inspirației. *Quasi una fantasia*, scrie Beethoven în fruntea sonatelor op. 27, dintre care a doua e dedicată Giuliettei, aventuriera. În prima, în mi bemol, oferită prințesei Lichtenstein, lirismul apare chiar din *andante*, a cărui melodie, anunțată de cîteva acorduri liniștite, e transformată curînd într-un imn ; ea renaște în scurtul *adagio* unde se conturează de pe acum marea arie dureroasă a lui Florestan din *Fidelio*. Reamintim că *Sonata în do diez minor* nu a primit decît mult

timp după moartea lui Beethoven titlul de *Sonata Lunii*, sub care a rămas celebră ; aş numi-o mai pe drept sonata chioşcului cu verdeaţă, căci tradiţia spune că ar fi fost compusă într-o grădină, în acel decor jumătate burghez jumătate rustic care îi plăcea atît de mult autorului. Ea rezumă de minune diferitele aspecte ale inspiraţiei lui, prin contrastul dintre *adagio sostenuto*, pentru execuţia căruia însuşi Beethoven şi-a precizat intenţiile *(si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini)* şi freneticul *presto agitato* de la sfîrşit. În mijloc, un *allegretto* de o pagină. Lenz ne explică, după cîteva copioase digresiuni, că această indicaţie corespundea pentru Beethoven unei forme, nu unei *mişcări* şi că el recurgea la ea pentru a-şi exprima liber gîndul „de fiecare dată cînd nu găsea necesar să exprime sentimentele de veselie şi de antren pe care le trezeşte un scherzo". Prin această explicaţie, se confirmă caracterul creaţiei lui Beethoven din acea perioadă : o *poezie muzicală* care pune în prim-plan nu formele ci sentimentul sau ideea. Această poezie nu-şi găseşte expresia decît printr-o îndelungată şi anevoioasă muncă, cum reiese din schiţe ; dar migala are scopul de a degaja, de a dezgoli gîndirea şi nu de a o supraîncărca ; şi astfel mărturisirea lirică devine şi mai accentuată. Grupul celor trei sonate care alcătuiesc opus-ul 31 arată îmbogăţirea persistentă a acestei concepţii în cursul anilor 1802 şi 1803. „Vreau să merg pe o cale nouă", scrie Beethoven prietenului său Wenzel Krumpholtz. Şi dă o dovadă strălucită : un *adagio* (op. 31 nr. 2) cu adevărat minunat. „El ne reaminteşte — zice iarăşi Lenz — basmul feeric cu trandafirul fermecat, trandafirul care este nu un trandafir ci o prinţesă vrăjită de un vraci". În prima mişcare, vocea omenească tresaltă în cîntecul instrumentului, în acel tragic reci-

tativ care se va preciza mai tîrziu în uvertura *Coriolan* şi mai ales în explozia vocală din *Simfonia a IX-a.*

*

În această producţie supraabundentă, e imposibil să neglijăm cele trei sonate pentru pian şi vioară, op. 30, dedicate împăratului Alexandru I. Se pare că Beethoven, aşa de sincer independent, aşa de puţin iubitor de viaţa de la curte, a avut o simpatie vie pentru acest nepot al Ecaterinei II, care tocmai se urcase pe tron. Îl înţelegem. Crescut în idei liberale, Alexandru I Pavlovici, care avea să formeze, trei ani mai tîrziu, împreună cu Austria, coaliţia împotriva Franţei şi pe care Napoleon îl va bate la Austerlitz, îşi inaugurase domnia prin cîteva reforme fericite : desfiinţarea cenzurii şi a confiscării bunurilor, rechemarea exilaţilor, înfiinţarea mai multor universităţi, protejarea literelor şi artelor. Era un bărbat frumos, plăcea femeilor, vorbea cu entuziasm de Revoluţia franceză, se pronunţa pentru forma republicană de guvernămînt şi pentru sufragiul universal. La venirea la putere, avea douăzeci şi patru de ani ; liberalii nutriseră mari speranţe cînd acest tînăr suveran micşorase privilegiile aristocratice, proclamase că legea trebuie să fie una pentru toţi, desfiinţase coada pudrată care era impusă soldaţilor şi îi autorizase să poarte pălării rotunde, după moda occidentală. Cu mult înaintea Franţei, el a creat un Minister al Instrucţiei Publice ; graţie lui, Beccaria, Montesquieu, Kant, au fost traduşi în limba rusă. Progresiştii vedeau în el un nou Joseph al II-lea.

Dintre cele trei sonate dedicate ţarului Alexandru, „fiecare îşi are culoarea ei, scrie Marcel Herwegh... Prima e net pastorală, a doua are o alură războinică, iar a treia redă în stil flamand scene populare ţărăneşti“. *Allegretto*

cu variațiuni, brodat pe un lied, reia procedeul utilizat în sonata către Lichnowsky.

Fie că scrie aceste opere, concepute în 1801 și 1802 și uitate oarecum mai tîrziu, sau un quintet, bagatele pentru pian, serenade și contradansuri, Beethoven ne apare în această epocă în plenitudinea resurselor geniului său. Ce e mai elegant, mai curgător și mai încîntător decît *Trio-serenada op. 26,* cu acea delicioasă intrare a flautului ? Cadrele pe care le va alege de aci înainte vor varia, se vor lărgi. Inspirația devine din ce in ce mai naturală și mai abundentă. Deși simte primele indicii ale bolii care îl va tortura, Beethoven e prins de viață, încurajat de succes. Nu mai are griji materiale : Lichnowsky îi asigură o rentă de șase sute florini ; compozițiile îi procură venituri apreciabile. Stăpîn pe arta lui, producînd fără întrerupere, știe să exprime rînd pe rînd sentimentele cele mai variate. Bucuria mai întîi, bucuria de a trăi. Dacă nu se pot admite fără rezerve interpretările ce au fost date *Sonatei pentru pian și vioară în do minor* (op. 30, 2), dacă pare exagerat ca să se caute în ea scenele succesive ale unei mari drame militare, bucuriile învingătorului și gemetele învinsului, este însă sigur că această operă puternică, eroică și ea, comparată pe drept și adesea cu *Simfonia a V-a* e plină de forță și de exuberanță. În timp ce în precedenta sonată, cea în la major (op. 30, 1,), splendida frază din *adagio* urcă spre stele ca un cîntec de dragoste în extaz, în cea în do minor ritmurile războinice țîșnesc ; se aud sunete de trompetă și răpăitul tobelor ; în *final,* serbarea se dezlănțuie. Tot astfel, *Sonata în sol major* — a treia din grup — ne duce în mijlocul unei chermeze populare atît de animate, plină de atîtea zgomote și cu cadențe așa de variate, încît unii au pretins că oferă un exemplu de ceea ce va imagina mai tîrziu muzica realistă ; ritmuri, împrumutate fără îndoială din dansuri rusești, ne înlănțuie și ne prind într-o horă

asurzitoare : este iureşul ţărănesc, chermeza. Se pare că influenţa ancestrală, cea pe care o reprezenta odinioară bunicul Ludwig, intervine şi ea şi se manifestă în această explozie de veselie populară. Gîndul se duce la pictorii flamanzi Teniers din Anvers şi mai ales la David cel Tînăr, la verva lor prodigioasă, neegalată decît de uşurinţa lui Beethoven ; evocă tabloul de la Muzeul din Bruxelles, scena de lîngă fermă, ţăranii ţopăind în sunetul cimpoiului, în timp ce alţii beau şi mănîncă, iar seniorii, sosiţi în caleşti frumoase, vin ceremonioşi ca să asiste la horă. Oaspeţii de la castelul Perck, desenat în depărtare, binevoiesc, pentru o zi, să se apropie de săteni ; tot astfel, în sonatele lui Beethoven *menuetul* consimte să stea alături de *rondo*.

Dar, în ciuda acestor sclipitoare invenţii, inspiraţia din anii aceia 1801 şi 1802 rămîne înainte de orice melancolică ; cele două sonate *quasi una fantasia* redau mai fidel decît oricare altă lucrare starea de spirit a lui Beethoven de atunci : bucuria succesului în sfîrşit obţinut, sentimentul autorităţii cucerite, iluzia dragostei împărtăşite, însă şi suferinţă fizică. Acest zumzet în urechi, ce îngrozitor bas continuu ! *Adagio*-ul din piesa scrisă pentru Giulietta e numai tandreţe, durere, resemnare ; pasiunea lirică nu a produs niciodată operă mai profundă şi mai pură decît această improvizaţie, aşa de diafană şi totuşi aşa de răscolitoare. Josephinei Deym şi Theresei Brunswik le dedică o arie cu variaţiuni pentru pian la patru mîini, după un poem de Goethe : *Ich denke dein*. Căreia din ele i se adresa mărturisirea ? „Mă gîndesc la tine, zice poemul, cînd razele soarelui se revarsă asupra mării ; mă gîndesc la tine cînd lumina lunii se reflectă în apa fîntînilor... Sînt cu tine oriunde, oricînd ; oricît de departe ai fi, eşti aproape de mine. Soarele coboară, în curînd stelele vor licări. Oh ! dacă ai fi aici !".

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
du bist mir nah !
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne,
O, wärst du da !

Tot cam pe atunci, tînărul Karl Czerny e prezentat lui Beethoven de către violonistul Krumpholtz, la o serată unde asistau Schuppanzigh, Paul Wranitzky, maestru de capelă la Opera Curţii, autor el însuşi de quintete, quartete, trio-uri şi simfonii, fratele lui, Anton, muzicant în serviciul prinţului Lobkowitz şi elevul lui Mozart, Süssmayer. În camera în dezordine, copilandrul observă cu pasiune pe acest om care s-a aşezat în faţa unui pianoforte. El poartă o vestă din stofă cu peri de culoare gri care aminteşte imaginile populare ale lui Robinson Crusoe ; părul său negru cade în dezordine în jurul capului ; în urechi poartă un ghemotoc de bumbac înmuiat într-un lichid gălbui. Czerny remarcă mîinile sale puternice, degetele scurte şi groase ; dar, îndată ce începe să improvizeze, nu se mai zăreşte decît sufletul lui.

*

S-a observat, din cele spuse pînă acum, frecvenţa inspiraţiei pastorale. Pentru a înţelege lucrările compuse în 1802, să-l urmăm pe Beethoven la Heiligenstadt, unde îşi petrece toată vara.

Acesta e unul dintre locurile în care ne apropiem cel mai mult de el. Iată un orăşel cuprins astăzi în districtul Doebl[illegible], nu departe de panglica cenuşie a Dunării, la [illegible] de Viena, sub dealurile de la Kahlenberg şi de la Leopoldsberg. Lui Beethoven îi place să se plimbe pe sub arborii care, acum, la sfîrşit de iarnă, încep să înmugurească. Puţin mai sus, formidabila mînăstire augustină de la Klosterneuburg, cea mai bogată şi cea mai veche din

Austria, strivește sub greutatea clădirilor ei construite în secolul XVIII terasa de unde se zăresc munții și, înecat în ceață, castelul Kreuzenstein.

Pe pămînturile mînăstirii se produce un vin bun. Dovadă marele butoi din preajmă, sărbătorit ca un idol și celebru în toată regiunea. Dar, pentru băutorul modest, Heiligenstadt are un farmec al lui, un farmec discret. Podgoriile, orînduite ca o tablă de șah pe coline, sorb lumina și căldura dimineții. Strada urcă încet, ca și în statele noastre, printre prăvăliile care, cu toată reclama magnaților moderni ai zahărului și săpunului, își păstrează specificul lor. Case scunde și înghesuite, cu bolți robuste. Din loc în loc, cîrciumioare împodobite cu bradul simbolic unde, în zilele de sărbătoare, viorile și chitarele ritmează arii repezi de joc, cu gîfîituri, în genul cîte unui cîntec basc. Un bărbat purtînd o vestă în carouri și pălărie verde pătrunde în una din ele, pe ușa căreia se citește inscripția

Grüss Gott, ihr lieben Leute,
Kommet öften, nicht nur heute.

(„Salut în numele Domnului, oameni buni ; să veniți adesea aici și nu numai astăzi".) Este hanul *Zum Nussberg*. E lipit de una din casele în care a locuit Beethoven. Să intrăm : în fundul curții micuțe o scară, un grilaj flancat de doi brazi negri, o livadă unde mijește primăvara, unde înfloresc cireșii și unde o femeie spală rufe. Decor fără fast.

Mai sus, asemeni unui canal care șerpuiește printre căsuțe, *Eroica gasse* duce către *Pfarrplatz*. Ne închipuim pe Beethoven, așa cum l-a zărit Grillparzer, lăsînd să atîrne pe pămînt fularul alb pe care îl ținea în mîna dreaptă și oprindu-se ca să admire o fată frumoasă de la fermă, cocoțată într-un car cu fîn. Cadrul se lărgește puțin. Spre o curte mai largă, cu leandri în hîrdaie, dă podul cu acoperiș

în pantă. luminat de cîteva ferestruici, în care se spune că a compus *Eroica*. Curmeie de viță, pe care un parmalic le depărtează de perete, își răsucesc bătrînele lor brațe uscate, în fața unei mici distilerii de țară. unde se fabrică lichiorul regiunii, *șlibovița*. În piață, un sfînt Mihail din lemn, cu cască împodobită cu pene, stă de pază cu lancea în mînă, într-o nișă. O biserică de cătun, cum sînt și prin satele noastre din Champagne, ascunde sub umbra unei galerii altarul modest, luminat de două stele roșii. Nimic eroic aici, afară de vîntul care suflă printre draperiile sfîntului și încovoaie crăcile celor patru pomi plăpînzi din jur. Peisaj în care un suflet recules se eliberează de griji și cere totul de la el însuși. Nici un alt zgomot decît cel al carelor grele de lemn, sau al copiilor în drum spre școală.

Casa *Testamentului* e și mai umilă. Cu scările ei de lemn, e imaginea sărăciei ; lîngă un tei subțire. un cadran deteriorat stă deasupra unei ușițe ; o galerie cu buchete de merișor duce spre cele două camere pe care maestrul le umplea cu armoniile lui. Meșteșugari, un tinichigiu care își oferă serviciile pentru tot felul de lucrări mărunte, un brutar cu pieptul gol, locuiesc acolo, înghesuiți. Bătrîna doamnă care ocupă azi cele două odăițe de care s-ar rușina pînă și cel mai respingător dintre hotelurile noastre cu camere mobilate închiriate lunar, ne face bucuros onorurile acestor cîțiva metri pătrați. Întreaga gospodărie a unei muncitoare se înșiruie pe aceste mobile. Doamna se scuză că totul e prea strîmt. Dl. Beethoven, ne spune, era așa de modest. *So bescheiden !* Privirea alunecă spre cele cîteva grădinițe, odinioară plantate cu viță, astăzi micșorate și amenințate de invazia vilelor. Autorul *Eroicei* se mulțumea cu acest cadru. Tot astfel Rousseau, cînd voia să se răcorească în mijlocul naturii, se plimba pe dealurile de la Ménilmontant sau prin pajiștile de la Charonne ; peisajul surîzător care desparte aceste două sate, o haltă la hanul

„Le Galant Jardinier", au fost de ajuns ca să-i inspire emoționantele sale *Rêveries d'un promeneur solitaire.*

Aici, în octombrie 1802, a scris Beethoven scrisoarea către frații lui, atît de des citată sub numele de ***Testamentul de la Heiligenstadt.*** Ea amintește, de la început, maniera lui Rousseau. „O, oameni, care mă credeți sau spuneți că sînt răzbunător, morocănos sau mizantrop, cît sînteți de nedrepți față de mine ! Voi nu cunoașteți motivul ascuns care mă face să vă par astfel. Inima și caracterul meu erau, încă din copilărie, înclinate spre dulcele sentiment al bunăvoinței".

După propria lui mărturisire, trecuseră șase ani de cînd începuse să sufere de boala care îl obliga să stea cît mai des singuratic. Strigătul izbucnește acum : „Sînt surd... Pentru mine, nu mai este nici un mijloc de liniștire, eu nu voi mai putea întreține convorbiri agreabile cu prietenii, nu voi mai avea parte de confidențe intime, de la un suflet la altul ! Trebuie să trăiesc ca un proscris". De acum înainte, nu va mai auzi fluierul păstorului, nici clinchetul tălăngilor. O clipă se gîndise la sinucidere. Testamentul de la Heiligenstadt exprimă și întretese cele două sentimente care apar atît de des în operele muzicianului : resemnarea în fața morții, de care se teme și pe care o crede apropiată, pentru care se pregătește împărțindu-și puținele lui bunuri și recomandînd alor săi Virtutea ; și revolta unui suflet înfierbîntat, iubitor de oameni, pasionat de artă, ambițios să triumfe, arzînd de dor după veselie. „Divinitate care vezi în fundul inimii mele, tu cunoști, tu știi că dragostea de oameni și înclinarea spre a face bine sînt adînc săpate în ea". Anul 1802 marchează pentru Beethoven punctul culminant al crizei. Iubește pe Giulietta, care se va îndepărta de el. Își dă seama că infirmitatea lui devine cronică. Martiriul, care va dura încă douăzeci și cinci de ani, a început.

Înțelegem acum de ce cele două sonate *quasi una fantasia* ne emoționează atît de profund. Sensibilitatea romantică dă aripi de vis acestor strigăte pornite din inimă. Asupra formelor pe care le îmbracă sensibilitatea artiștilor germani în acești ani, ne lămurește scriitorul Novalis — Friedrich von Hardenberg, mort în 1801, în pragul vîrstei de douăzeci și nouă de ani. Fără îndoială, autorul lui *Henri d'Ofterdingen* provenea din altă regiune și din alt mediu : aproape contemporan cu Beethoven, a trăit în umbra unui castel din evul mediu, pe pămîntul de la Mansfeld bogat în fier și argint, în mijlocul munților Saxoniei de Sus. Novalis e un fel de frate depărtat al lui Chateaubriand. La acest copil nervos, slab, bolnav de mic, ce forță a imaginației, ce aptitudine de a crea, dincolo de lumea reală, un întreg univers de vis și de fericire ! La Leipzig, Novalis întîlnește primii apostoli ai romantismului german. Friedrich Schlegel anunță o artă nouă și este acum un înflăcărat revoluționar, tot atît de înflăcărat pe cît va fi mai tîrziu de conservator, cînd va susține politica antiliberală a Austriei ; împotriva raționaliștilor, el proclamă ca principiu analiza vieții interioare. Novalis, adolescentul cu ochi negri, reprezintă de minune această generație idealistă care se formează acum în Germania. Dragostea, — o dragoste timidă și naivă — completează influența pe care o exercită asupra visătorilor un anume misticism religios, cultul legendelor și teoriile filosofice. Sophia von Kühn, iubita idealizată de Novalis, nu merită în realitate mai multă admirație decît Giulietta Guicciardi ; o fetișcană de paisprezece ani, foarte insolentă și care preferă tabacul mai degrabă decît poezia. Dar lirismul colorează totul, transformă totul ; paginile scrise de Novalis la moartea Sophiei seamănă mult cu testamentul de la Heiligenstadt, cel puțin prin voința de a trăi, care e mai puternică decît suferința și

durerea. Romanul *Reinrich von Ofterdingen* vrea să fie o reacţiune împotriva lui *Wilhelm Meister* şi să apere poezia, sentimentul, dorul aprins, denumite în limba germană *Gemuth* sau *Sehnsucht*. Cu o pasiune nestinsă, un tînăr se străduieşte să descopere *Floarea albastră* care îi va revela sensul existenţei şi această căutare îi aprinde toate forţele sufletului ; în vis, se odihneşte pe plaiuri înverzite, printre stînci albăstrii, sau se afundă într-un bazin vrăjit prin apele căruia zburdă un roi de fete tinere. Romantismul se exprimă direct în această lucrare şi Novalis ne dă definiţia lui. *Imnurile nopţii* sînt cel mai bun comentariu al celor două sonate *quasi una fantasia* ; şi aici şi acolo, acelaşi extaz, aceeaşi seninătate. Ascultînd *adagio*-ul din sonata dedicată Giuliettei, îmi vine în minte sfîrşitul primului poem al lui Novalis ; „O, noapte întunecoasă, poate ai şi tu o inimă ca a noastră... Un balsam fără seamăn umple zarea sub vraja ta... Sufletul se îmbată de doruri... Licăririle stelelor coboară în noi şi încălzesc inimile însetate de iubire"...

O apropiere între Novalis şi Beethoven prezintă interes prin faptul că ne face să vedem încă o dată prin ce muzica e superioară poeziei. Fie că se afundă în trecut sau merge pe drumul spre Augsburg, Heinrich von Ofterdingen are singura preocupare de a căuta izvoarele cele mai pure ale vieţii spirituale. El a descoperit că sînt două căi pentru a ajunge la cunoaşterea omului : una, penibilă şi fără sfîrşit, cu nenumărate ocoluri ; cealaltă, care merge de-a dreptul la ţintă, e contemplaţia interioară. Pe negustorii care îl însoţesc îi întreabă despre arta secretă a poeţilor, despre moravurile menestrelilor din Franţa, din Italia şi din Suabia ; le cere cîntece, legende şi povestiri, istoria lui Arion din Lesbos şi poveşti din bătrîni. Lirismul abundă în fiecare pagină a acestei opere atît de proaspătă. Un poet cîntă acompaniindu-se cu un mic instrument de lemn.

Toată corabia cînta cu el ; talazurile prindeau glas ; soarele și stelele se arătau pe cer, iar printre valurile verzi, săreau dansînd pești și monștri marini". Novalis simte afinitatea dintre muzică și poezie. „Este, zice el, înrudirea dintre gură și ureche". Și nimeni nu a întrezărit ca el această fraternitate dintre cele două arte. Pînă și în fraza lui, cînd descrie un vînt ușor suflînd printre piscuri, cînd transcrie cîntecul unei fetițe întrezărită printre crînguri sălbatice, cînd preamărește bucuria muncii și, în termeni de o uimitoare îndrăzneală, salută viitoarea dezrobire a ei, întreaga operă a lui Novalis e un cîntec, cîntecul unui om care a observat realitatea, care e plin de idei ingenioase sau profunde, dar care s-a desprins de această realitate și propovăduiește superioritatea gîndirii și chiar a visului, față de acțiune. În centrul romanului lui, a plasat pe poetul Klingsohr, adică pe Goethe însuși ; convorbirile pe care le are cu el au un alt obiect decît găsirea unei definiții exacte a poeziei. Totuși, cu tot farmecul talentului lui, nu reușește să ne dea impresii profunde și durabile ; teoriile lui ne par nesigure și confuze, uneori învăluite în ceață. Aceasta, pentru că tentativa lui nu putea să reușească. Dincolo de lirismul care se servește de cuvinte pentru a exprima emoții sau idei, nu există decît o poezie pură : muzica. Încă și mai sus, pentru cine poate să ajungă acolo, este înlănțuirea mută a sferelor, este echilibrul din univers. Beethoven ne-o va dovedi.

Și cu cîtă forță ! A doua zi după criza violentă de la Heiligenstadt, *Simfonia a II-a* (op. 36), cîntată pentru prima oară la 5 aprilie 1803, nu trădează nici o slăbiciune. Vigoarea temelor din *allegro*, această arie veselă de fanfară căreia lemnele îi dau avînt, splendida amploare a *larghetto*-ului ce se răspîndește ca o floare miraculoasă, vioiciunea *finalului*, proporțiile înseși ale operei atestă vigoarea acestui geniu neîmblînzit care refuză să sacrifice

pentru modă abundența și originalitatea ideilor lui. În ultima parte a *Simfoniei a II-a* izbucnește un fel de furie ; un critic, citat de Prod'homme, descoperea în ea „un balaur străpuns de lance, care nu vrea să moară și care, pierzîndu-și sîngele, lovește cu coada în jurul lui". Kreutzer, la audierea unor fragmente, a fugit înspăimîntat.

Beethoven va merge și mai departe. Se va înălța pînă la *Eroica* (op. 55), la care lucrase în timpul anului 1803 și pe care o termină în primăvara lui 1804, adică în momentul cînd pierduse orice iluzie cu privire la Giulietta, căsătorită acum cu Gallenberg. După unii biografi, ar fi conceput prima idee a Simfoniei a treia la Bernadotte ; acolo ar fi întîlnit pe violonistul Rudolph Kreutzer, francez cu nume germanic, fiul unui muzicant din Capela regală, solist în orchestra Teatrului Italian, autorul unor concerte și al unei opere, *Jeanne d'Arc la Orléans*. În 1795, Rudolph Kreutzer, celebru prin faptul că la vîrsta de treisprezece ani compusese primul său concert, fusese numit profesor la Conservator ; apoi urmase armatele în Italia. Beethoven fusese sedus de simplitatea lui, de naturalețea lui, de bonomia lui. În același an în care compune *Eroica*, scrie pentru el *Sonata pentru pian și vioară în la major* (op. 47). Kreutzer, spune tradiția, ar fi refuzat să cînte această lucrare ; o declara „de neînțeles" și asupra acestui punct era de acord cu criticii germani. De fapt, *Sonata Kreutzer,* pe care Beethoven declară că a scris-o *in uno stilo molto concertante,* nu a fost compusă numai pentru a pune în valoare un virtuoz. Un adevărat duel se desfășoară între cele două instrumente : duel de gînduri, duel de mișcări. Se înțelege uimirea scandalizată a contemporanilor cînd Beethoven le-a prezentat cele două scînteietoare *presto*-uri care încadrează celebrul *andante cu variațiuni.* Acolo, compozitorul se lasă furat de im-

petuozitatea lui, deşi nu renunţă încă la arabescuri şi nu părăseşte complet stilul lui Haydn.

Însă publicul, editorii, au pretenţii. *Gazeta muzicală universală* de la Leipzig veghează ; ea încearcă să-l reprezinte pe Beethoven ca pe un revoluţionar muzical, un terorist care vrea cu orice preţ să se singularizeze. Din cochetărie sau de nevoie, el mai scrie încă menuete (sonata nr. 3 din opus 31) ; dar, pentru a exprima toate resursele unei inspiraţii descătuşate, ale unui geniu eliberat, îi trebuie bogăţiile orchestrei. Bonaparte îi oferă o temă asupra căreia se va concentra în timpul iernii lui 1803 şi primăverii lui 1804.



S-au răspîndit asupra acestui subiect atîtea legende încît e necesar să facem precizări. *Simfonia a III-a* a fost compusă pentru Bonaparte ; lui i-a rămas consacrată cînd a fost executată în 1804 la prinţul Lobkowitz şi la bancherul von Würth ; numai înainte de a o edita, adică înainte de 1806, fiind informat despre încoronarea lui Napoleon, Beethoven, spune Ries, a rupt titlul de pe manuscris pentru a da simfoniei noul ei titlu : *Eroica*. Cînd Maestrul termina de compus opera sa, Consulatul lua sfîrşit ; moţiunea care încredinţa Împăratului guvernarea Republicii avea să fie adoptată de Senat la 18 mai 1804. Omul la care visa Beethoven era semnatarul tratatului de la Campo-Formio, şeful expediţiei din Egipt ; era învingătorul de la Marengo. Era soldatul care, în timp ce se bătea pe front, preamărea pacea şi o propunea regelui Angliei în aceiaşi termeni cu care o oferea, altădată, arhiducelui Carol. La drept vorbind, după înfrîngerea austriecilor la Hohenlinden, ar fi putut să mărşăluiască pînă la Viena dar a acceptat tratatul de la Lunéville, care reproducea actul de la Campo-Formio şi restabilea Republica în Italia. Beethoven nu ştia, fără

îndoială că, după terminarea războiului, el transformase instituțiile Revoluției spre a le adapta puterii personale, că lovise greu pe republicani, frații lui din ajun, că izgonise pe liberali din Tribunat.

Ce numeroase sînt convertirile ! Chiar de la încoronare, Louis David, fost membru al Convenției, marele organizator al serbărilor revoluționare, întemnițatul de la Thermidor, primind acum un titlu şi un blazon, își părăsește ideile și prietenii şi lucrează la acea vastă simfonie picturală care celebrează gloria noului regim. În renumitul tablou *Le Sacre de l'Empereur*, nu este numai încoronarea Împăratului, ci şi încoronarea unei fiice a Antilelor de către stăpînul costumat în suveran de tragedie *). Papa nu mai e aci decît un figurant obosit şi resemnat : oficiantul care poartă imaginea lui Christ o ridică cu același gest cu care un ostaş prezintă arma. O nobilime de paradă, împodobită cu titluri bizare (arhivistiernic, arhicancelar, de ce nu arhitriclin ?), împopoțonată cu panașe, înfășurată în mantii de catifea, în panglici roşii şi aurii, face figurație în fața Laetitiei Ramolino, „Doamna Mamă“, așezată ca o regină de teatru în centrul tabloului. În fața altarului, femeile : Hortense și Pauline, Caroline și Elise, sub diademele lor de perle şi smaralde, drepte şi înțepenite, foarte decoltate, par un grup de coriste chemate să cînte o cantată oficială cînd împărăteasa îngenunchează pe scaunul de rugăciuni. Un episcop cu glugă roșie poartă, la dreapta cardinalilor, cîrja cu formă de semn de întrebare. Contele Cobenzl, negociatorul de la Campo-Formio şi de la Lunéville, reprezintă Austria în această savantă şi artificială compoziție. Murat, ce măreț eşti cu penele tale, tu, fiu al unui hangiu ! Parcă ți-ar sta mai bine ca vînător din Ardeni sau ca husar braconier, sau pe plaja de la Aboukir. Dar tu ce faci acolo,

* Joséphine de Beauharnais, prima soție a lui Napoleon. (*N. tr.*)

bătrîne Kellermann, duce von Valmy ? Erai frumos acolo la Valmy, pe colinele joase, aproape de moară, în mijlocul infanteriștilor tăi cu pălării de fetru negru și cocarda revoluționară cînd, prin noroaie, prin ceață, aruncai împotriva liniilor savant orînduite ale armatei prusiene un tineret doritor de glorie și îmbătat, prin tine, de pasiunea pentru libertate. Surîdem cînd îl vedem pe Domnul de Talleyrand, azi mare șambelan, cum urmărește ceremonia cu o curiozitate de expert, el, fostul episcop excomunicat. Dar tu, Kellermann ! Dar tu, cetățene Bernadotte ! Unul lîngă altul, sînt adunați toți specialiștii trădării, cei care au trădat ieri și cei care vor trăda mîine. Gîndul se duce la destinul care va împrăștia și, peste zece ani, va răsturna în mod tragic toate aceste personaje : nu numai pe Stăpînul însuși, dar și pe cel ce poartă pe o pernă globul și care va muri într-un mic oraș din Bavaria, poate nebun, poate asasinat ; iată un altul, căruia un pluton de execuție îi va doborî regalitatea ; iată-l și pe Junot, care își va pune singur capăt vieții. Unii vor rămîne curați sau, cel puțin, credincioși ; sînt cei mai puțin numeroși. Sinceri sau comedieni, pictorul oficial al Maiestății Sale îi fixează în această compoziție din care a dispărut orice lirism. Cauți să te depărtezi cît mai repede de ea, să uiți pe suverana încovoiată sub greutatea mantilei imperiale, ca să regăsești pe Bonaparte cel de la Iaffa, cu ochi de foc sau pe visătoarea Joséphine de la Malmaison.

Beethoven, republican sau cel puțin liberal, rămîne credincios visului lui. Cel ce domină *Simfonia a III-a* este un Bonaparte ideal. Nu avem pretenția de a interpreta fiecare parte, de a descoperi în dezvoltările *allegro*-ului mersul unui cortegiu triumfal, sau de a semnala în alt loc ecoul unei bătălii sau cîntece de apoteoză. Ne e de ajuns că măreția subiectului a inspirat lui Beethoven îndrăzneli așa de noi încît însuși Wagner va fi oarecum înspăimîn-

tat. Așa cum, odinioară, Bonaparte dădea peste cap trupele lui Alvinzy, tot astfel el pune în derută regulile tradiționale ale armoniei, introduce disonanțe care fac pe executanți să se cutremure. Pe o temă de patru note, împrumutată poate din uvertura la *Bastien și Bastienne*, compozitorul construiește acel *allegro* formidabil unde se înlănțuie motivele secundare, unde izbucnesc ritmurile cele mai neprevăzute, pînă la dezlănțuirea finală a orchestrei, reunită ca o armată entuziastă, într-un torent de bucurie năvalnică. Parcă văd trecînd carul în care Prud'hon l-a așezat, cu o escortă de femei tinere, pe Bonaparte strălucitor de tinerețe, tras la față și triumfător.

Cînd Victor Hugo, la rîndul lui, va medita asupra destinului lui Napoleon, va da acestei meditații toată amploarea și spațiul pe care le pot sugera cuvintele omenești. Dar, încă o dată, muzica își arată superioritatea asupra poeziei. Beethoven, scriind la Viena sau pe cîmp *Simfonia a III-a*, se mărginește să ne transporte într-o lume eroică și lasă imaginației noastre grija de a alege imaginile care o vor popula. Acest mers liniștit, în urma unui car funebru, al unui cortegiu de prieteni îndurerați, aceste cadențe acompaniate de bătăi înăbușite de tobe, în care durerea se exprimă direct, simplu, această tînguire ce se încheie prin sunete abia murmurate, pentru cine au fost ele scrise ? În una din sonatele pentru pian, Beethoven mai tratase subiectul care îl frămînta. Care este, acum, în *Eroica*, acest convoi ? Să fi fost scris în amintirea lui Klopstock ? Klopstock a murit în 1803 și știm că Beethoven îl iubise ca pe un tată spiritual ; Germania a făcut bătrînului ei poet funeralii grandioase ; tinere fete, îmbrăcate în alb, l-au condus la locul de veci și au pus pe mormîntul lui toate florile care s-au găsit la Hamburg în acea primăvară timpurie.

Pentru că muzicianul dă acest drept imaginației noastre, evoc și pompa funebră a lui Lazare Hoche, comandantul suprem al armatelor de la Sambre-et-Meuse și de la Rin, învingătorul austriecilor la Neuwied și în burgul Altenkirchen. Julien Tiersot observă cu dreptate că Cherubini a compus, cu prilejul acestui doliu național, o muzică funebră și se știe că Beethoven avea mare admirație pentru acest compozitor. În seara celei de a patra zi după moartea generalului, un cortegiu precedat de o mică avangardă de husari vine și preia de la grenadierii care îl vegheau coșciugul Pacificatorului Vendeei. Două spade ale lui, legate cruciș cu o eșarfă, se odihnesc pe sicriu ; deasupra lor, o coroană de lauri și frunze de stejar simbolizează pasiunea lui civică. Din jumătate de oră în jumătate de oră, tunul bubuie ; piesele de artilerie înaintează încet, sub escorta vînătorilor de munte. Cele trei culori ale Republicii luminează cortegiul, flutură peste capetele cavaleriștilor și peste torțele aprinse ; soldații dau ultimul onor cu arma la picior. Dar măreția acestei ceremonii nu este în strălucita muzică lugubră, în splendoarea statelor-majore, a nenumăraților ofițeri, a trupelor tăcute, încremenite sub povara unui doliu sincer ; măreția ei e în durerea oamenilor din popor, de la Wetzlar la Coblentz, în primirea respectuoasă pe care i-o fac magistrații și orășenii la intrarea în orașul zguduit de sunetele clopotelor, în prezența curtenitoare a însuși prințului domnitor în fruntea trupelor sale în mare ținută ; în ochii tuturor se citea sentimentul universal de recunoștință pentru cel mai omenos dintre învingători ; amintirea Romei antice era reînviată în această apoteoză prin insignele de pe drapelele Republicii noastre ; corpul eroului se ducea să întîlnească în groapă pe cel al fratelui lui, Marceau, de curînd înmormîntat și el. Vremuri admirabile, cînd un fiu al Franței

revoluționare era plîns chiar și de cei care îi fuseseră dușmani !

Mă gîndesc la pompa demnă de Antichitate sau de Renaștere, într-o seară de vară renană, pe colina Weissenthurm, în fața monumentului de bazalt înălțat de armata de la Sambre-et-Meuse în 1797, spre a cinsti memoria prestigiosului ei șef. Dincolo de bătrînul donjon alb care marca pe vremuri frontiera extremă a electorilor de la Trèves, calmul domnește peste apele Rinului, peste cîmpiile de pe țărmul drept, peste parcul și castelul din apropiere, peste poiana de la Monrepos, peste micul oraș Neuwied, atît de des devastat de război. O briză caldă adie dinspre păduri, dinspre văile sinuoase prin care rîurile își fac drum cu greu spre fluviu. Admirabil și armonios decor : vestigiile se înmulțesc la tot pasul, reamintesc trecerile lui Caesar pe aci și cele cincizeci de fortărețe ale lui Drusus. Aici, la 19 iulie 1919, armata noastră a doua va aduce rămășițele pămîntești ale lui Lazare Hoche pentru a le depune în cripta în formă de cazemată. Acest omagiu ne emoționează cu mult mai mult decît nobila sculptură din piatră din biserica vecină de la Andernach. De pe această înălțime, unde era instalat postul său de comandă, un tînăr erou al Revoluției — același care a întins ramura de măslin insurgenților din Vendeea — a aruncat în luptă înflăcăratele armate ale Republicii, și numele lui era atît de glorios și totodată familiar, încît țăranii din Weissenthurm l-au dat unei străzi din satul lor și se pare că pentru el și în amintirea lui îngrijesc trandafirii care se înșiruie pe marginea livezilor lor. Un geniu aureolat de bunătate își păstrează de-a lungul anilor farmecul și prospețimea tinereții.

Să revenim la *Simfonia a III-a.*

La *scherzo,* opera capătă o tentă de romantism german, nu atît prin motivul vesel schițat de oboaie cît prin mis-

terioasa fanfară de corni din trio. Beethoven excelează în a utiliza acest instrument ale cărui sunete exprimă neliniștea, așteptarea, îngrijorarea. Motivul pe care i-l încredințează Beethoven, și care se stinge în *point d'orgue* lungă, dă întregii acestei părți a simfoniei o culoare de legendă ; Bonaparte apare o clipă ca un cavaler din trecutul îndepărtat. Pînă la sfîrșit, opera va fi condusă cu o libertate căreia puțin îi pasă de reguli și de uzanțe. Pentru ce, în *final*, Beethoven, după un obicei mai vechi al lui, reia teme cu un ritm original și dansant, pe care le mai întrebuințase în baletul *Prometeu* și le îmbogățise cu variațiuni ? Pentru singurul motiv, fără îndoială, că aceste teme îl seduceau și că i-a făcut plăcere să le treacă pe la diferite instrumente din orchestră. Înainte de a încheia printr-un *presto* energic, face o haltă pentru a lăsa să se reverse, în *andante*, una din acele meditații lirice în care e cu adevărat incomparabil : o frază blîndă, reținută, sfîșietoare, urcă și coboară. Să spunem adevărul : unitatea *Simfoniei a III-a* constă mai cu seamă în unitatea impresiilor cărora le dă naștere. Un studiu amănunțit al ei arată că în cursul acelui an 1803, pe cînd Beethoven lucra la cîteva opere mari, ea a fost fructul unor inspirații variate și succesive. Trebuie, pentru a o iubi cum merită, să lăsăm să lucreze și imaginația noastră, ea însăși schimbătoare. Ce bine înțelegem că a tulburat dacă nu pe toți invitații lui Lobkowitz, cel puțin pe principele muzician Ludovic Ferdinand. Încercăm să ne reprezentăm această audiție, prima după toate aparențele, în castelul de la Raudnitz, într-un decor à la Novalis. Opera consacrată glorificării lui Bonaparte e cîntată în prezența nepotului marelui Frederic care, mai înainte cu doisprezece ani, luptase în Champagne împotriva armatelor Republicii și avea să fie ucis de soldații noștri la Saalfeld. Era tocmai cadrul romanesc, eroic el însuși, care convenea unei compoziții atît de îndrăznețe

încît părea brutală și sălbatică pe alocuri. Ea nu se adresa burghezilor ușuratici din Viena, cărora le trebuia un aranjament mai limpede al materialului muzical și nu aceste rafale de vînt pe un teren foarte accidentat. Nu putea să placă criticilor, a căror funcție e să rămînă în urma timpului lor, nici profesorilor, dintre care unul declara că el găsește această simfonie de o „imoralitate periculoasă“ (! !). Weber însuși a îndrăznit să ia în rîs pe acest răzvrătit al muzicii. Numai că Beethoven și-a văzut de drum. Din considerație pentru subiectul lui, încrezător în puterea lui acum asigurată, fără să-și facă griji cu privire la proporții sau dimensiuni, la armonia tradițională sau la convenții, nu a ascultat decît chemarea înfierbîntată a geniului lui. *Simfonia a III-a* prezintă, în felul legendelor antice, un erou impunător prin prestigiul personal, și dacă e adevărat că cea mai frumoasă și mai adevărată istorie e cea care tinde cel mai mult spre poezie, nu există o plăsmuire sonoră a ideii de eroism mai înălțătoare, mai sublimă, ca această nemuritoare și mereu tînără *Simfonie a III-a*, în mi bemol major, de Beethoven.

*

Unei opere cu această arhitectură, cu această vervă și cu această vehemență, trebuie să-i alăturăm cele două sonate pentru pian, *Appassionata*, dedicată contelui Franz von Brunswik (op. 57) și *Aurora* (op. 53), oferită contelui von Waldstein, schițate chiar în anul cînd autorul termina *Eroica*. În cea dintîi și chiar de la începutul *allegro*-ului, vigoarea, precizia hotărîtă a temelor semnalează că sîntem în prezența unei invenții formidabile, unde virtuozitatea nu va mai avea un rol precumpănitor. O furtună sau o bătălie de epopee. Ries pretinde că *finalul* a fost compus într-un singur avînt, la înapoierea dintr-o plimbare agitată. Îl credem : nu există operă mai puțin scolastică, mai violent

inspirată. Este un moment splendid în viața marilor creatori acela cînd ei și-au dobîndit autoritatea, cînd și-au descătușat geniul dar și-au păstrat totuși impetuozitatea și farmecul tinereții ; *Appassionata* reprezintă, pentru Beethoven, acest moment. E o revărsare de văpăi. „Este, scrie Lenz, o erupție de vulcan care despică pămîntul, întunecă lumina și umple aerul cu proiectile". Această lucrare avea în gîndul lui Beethoven, oarecare legătură cu *Sonata în re minor* din opus-ul 31. Întrebat asupra acestui lucru, el a răspuns laconic : „Citiți *Furtuna* lui Shakespeare".

În toamna lui 1803, Beethoven dă lecții de pian Josephinei Brunswik, măritată de patru ani cu Deym. „E cam periculos", scrie una din surorile ei, Charlotte. Therese informează pe fratele ei printr-o frază misterioasă : „Este aproape în fiecare zi la noi ; Pips ia lecții de la el ; de-ai ști ce e în inima mea". Pips, Pepi erau numele familiare ale Josephinei. Contele Deym moare la Praga, de ftizie, în ianuarie 1804 : văduva lui, avînd o sănătate șubredă, se refugiază la Buda, urmînd exemplul societății vieneze înnebunită de evenimentele războiului. Se pare că după căsătoria Giuliettei, pe Josephine a iubit-o Beethoven, în anul 1804 și în toamna următoare. Un mic bilet, de la Therese către Charlotte, confirmă această impresie. „Dar, spune-mi, Pepi și B...n, ce va fi cu ei ? Să se păzească singură ! Inima ta trebuie să-ți dea puterea de a zice nu — tristă necesitate, cea mai tristă, poate !". Compozitorul întîrzia cu plăcere la *Palatul Artelor* unde era instalată familia Deym, aproape de faimoasa galerie a mulajelor. Succesele mondene ale Josephinei, triumfurile ei la Prater provocau scene destul de vii în căsnicie. Totuși, cînd prietenii casei se adunau, enormul Schuppanzigh, Zmeskall și Franz Brunswik amîndoi violonceliști, cîntau în quartet. Maestrul, de obicei așa de posac, ceda la tot ce i se cerea, la toate capriciile ; compunea pentru Pepi — și numai pen-

tru ea — arii vocale. După moartea lui Deym, Beethoven se crede autorizat să-şi dezvăluie pasiunea. Însă seducătoarea văduvă dă înapoi. După cum spune Romain Rolland în fina lui analiză, ea îl descurajează în 1805, cînd pleacă la Ofen, la mama ei, ca să asiste la nişte serbări somptuoase.

De atunci, Therese trece pe primul plan. Therese, o ființă cu o deosebită bogăție sufletească, sinceră, exigentă, un suflet arzător, înfrigurat, complicată dar foarte cinstită şi loială! „După genii, a scris ea, vin imediat cei care ştiu să recunoască valoarea lor". Cînd cîntă sonatele lui Beethoven, îi suceşte capul chiar şi Maestrului. Pe de altă parte, poate să dirijeze un concert, să cînte, să declame. Romain Roland, care a studiat-o după documentele cele mai intime şi cele mai secrete, o descrie ca pe o visătoare, mult timp solitară, sinceră pînă la bruscheţe, descurajată uneori, mondenă cînd vrea, dar cu mult superioară obişnuitelor femei tinere din mediul aristocratic, eroică în felul ei şi gata în orice caz să se devoteze eroului făurit de visul ei, ca acela care se dezlănțuie în *Appassionata*. Cu toată timiditatea pe care i-o dădea boala lui, Beethoven nu era lipsit de seducţie, dacă ne încredem în portretul pictat de Franz Brunswik, păstrat astăzi într-o colecţie particulară de la Florenţa. Obrazul are gravitate; părul bogat atenuează acele trăsături ce puteau trece drept vulgare. Ochii, sub bolta lată a frunţii, atrag; privirea, dreaptă fără provocare, atestă nobleţea gîndurilor. Pe buză se desenează o cută pe care vîrsta o va accentua. Avînd aceste daruri, Beethoven ar fi putut să înainteze cu îndrăzneală în grupul adoratorilor care înconjoară şi preocupă întrucîtva pe aceste tinere femei. Dar infirmitatea lui îl paralizează. Nu ştie să se exprime decît prin compoziţii, cînd stă singur, izolat. Mărturisirile lui, confesiuni ale unui suflet arzător, sînt în *Appassionata*, în *Aurora*, sonata preferată de Moscheles,

scînteietoare prin abundența și libertatea dezvoltărilor, în *Romanța în fa major* pentru vioară și orchestră (op. 50), în *Triplul Concert pentru pian, vioară și violoncel* (op. 55), pe care îl cîntau așa de strălucit Alfred Cortot, Pablo Casals și Jacques Thibaud. În această compoziție, ca și în *Aurora*, virtuozitatea își are rolul ei ; dar ampla frază de la începutul *largo*-ului ar fi de ajuns ca să marcheze înrudirea cu producțiile din epoca cea mai sclipitoare a lui Beethoven.

Faptul că atîtea impresionante capodopere au fost concepute într-o perioadă care nu depășește trei sau patru ani nu este oare un fel de miracol uman ? Istoria cărei arte ne-ar putea oferi un exemplu asemănător ? Cuvîntul „geniu", așa de des degradat, capătă aci tot înțelesul lui. Izolat chiar și în mijlocul prietenilor, pe care firea lui îi dezorientează, rînd pe rînd exaltat și deznădăjduit, stînd dîrz în fața destinului ostil, într-o atitudine provocatoare, acest poet mai profund decît Goethe și Schiller dezlănțuie cu toată forța frămîntarea din *Eroica* și din *Appassionata*. Oricare ar fi fost originile inspirației lui, ceea ce auzim cînd ascultăm numai *allegro*-ul din sonata dedicată lui Franz, cu acea energică mînuire a temelor cînd îmbrățișate cînd opuse, este un suflet care se avîntă, care se resemnează din cînd în cînd, pentru ca pe urmă să se revolte brusc. Dramă pur lirică. Nici tranziții savante, nici dezvoltări impetuoase, nici elocvență oratorică. Suflul poetic se înalță sau se coboară, jarul lăuntric însă arde fără oprire, îl mistuie. Trecînd printr-un astfel de suflet, orice sentiment, orice idee, orice voință se transfigurează. Un pisc semeț, bătut de vînturi, de zăpezi, de lumină.

VI

Fidelio

Să dăm cuvîntul istoriei, mai eficace decît literatura. Beethoven sfîrşeşte compunerea *Eroicei* în primăvara lui 1804 şi o va publica în 1806. Dar iată că, la 12 noiembrie 1805, Murat şi Lannes intră în Viena, iar Napoleon se instalează la Schőnbrunn. Evenimentele s-au succedat cu o repeziciune fulgerătoare. Învinsul de la Hohenlinden şi de la Marengo a vrut să-şi ia revanşa. Franz II urăşte Franţa Revoluţiei împotriva căreia lupta încă de pe vremea Adunării Legislative, care l-a bătut la Jemmapes, i-a năruit speranţele la satul Wattignies, i-a zdrobit armatele în Italia şi i-a smuls ţărmul stîng al Rinului, această splendoare. Duelul continuă, întrerupt din cînd în cînd de scurte armistiţii ; Împăratul se supune în aparenţă, se resemnează să recunoască pe Napoleon ca rege al Italiei ; dar îndată ce crede că poate conta pe sprijinul Angliei şi Rusiei, fără să declare război, lansează la rîndul lui atacul şi aruncă toată greutatea puterii lui împotriva Bavariei, aliata Franţei.

Riposta lui Napoleon e cunoscută. De la Canalul Mînecii la Rin, Marea Armată face un salt în cîteva săptămîni, în toamna lui 1805. O campanie de cincisprezece zile, o prestigioasă manevră îl blochează pe Mack în Ulm şi îl forţează să capituleze. Cu al doilea gest, la Austerlitz, Napoleon va nimici dintr-o lovitură şi pe Franz II şi pe

Alexandru. Stăpîn pe o capitală istorică în care nu pătrunsese niciodată vreun duşman, învingătorul încredinţează supravegherea ei generalului Clarke, lăsînd în funcţiune miliţiile burgheze. Ordinea e menţinută pretutindeni. Armata de ocupaţie ia în stăpînire numai casieriile publice şi celebrul arsenal plin cu muniţii. Viena e o răspîntie ; Napoleon se gîndeşte să se servească de ea mai ales pentru a păzi drumurile pe care le ameninţă adversarii lui. În mijlocul tuturor acestor vijelii, Beethoven nu a încetat să lucreze la opera sa *Fidelio*, a cărui primă reprezentaţie va avea loc la 20 noiembrie 1805, şapte zile după intrarea lui Murat, douăsprezece zile înainte de Austerlitz ; în această alăturare de date e mai mult patetism decît în toate comentariile.



Uimitoarea istorie a acestei drame lirice ne-a fost povestită în amănunte de Maurice Kufferath. Se afirmă că savantul doctor Erich Prieger a lucrat douăzeci şi cinci de ani pentru a reconstitui partitura primitivă. Dealtminteri, puţine pagini s-au păstrat din manuscrisul original. Una dintre relicvele cele mai importante este aria lui Florestan, care se află în păstrare la Biblioteca de Stat din Berlin.

Cine îşi mai aduce aminte de Jean Nicolas Bouilly, a cărui primă operă comică, *Petru cel Mare,* fusese pusă pe muzică de Grétry ? Cînd, în 1791, a adus pe scenă *Tînărul Henri,* precedat de o uvertură de Méhul, Maria-Antoaneta, fermecată, l-a felicitat şi i-a dat în dar o tabacheră de aur ; această tabacheră a ajuns, după executarea reginei, la Societatea Iacobinilor din Tours. Bouilly nu prea poate fi dat ca pildă de fidelitate în materie de opinii politice ; rînd pe rînd, el a tămîiat toate regimurile. Sensibilitatea lui, datorită căreia i se dăduse supranumele de „poet lacrimogen", îi interzicea o independenţă excesivă ; morala

lui binevoitoare era expusă în publicațiile *Contes, Encouragements* și *Conseils*. Pe scenă aducea personaje populare din literatură și istorie, de la Turenne și Descartes la Rousseau și Florian ; lui îi datorăm — dacă putem vorbi de o datorie ! — *Fanchon la Vielleuse* * ; Scribe îl va lua ca model, după ce îl va ajuta cu colaborarea lui. În 1798, teatrul Feydeau reprezentase drama în două acte scrisă de compozitorul Gaveaux : *Leonora* sau *Amorul conjugal, fapt istoric spaniol*, inspirat, se spune, de eroismul conjugal al unei femei din Touraine. Scena se petrecea într-o închisoare de stat, la cîteva leghe de Sevilla. Personajele ? Don Fernand, ministru și nobil spaniol, bas cantabil ; don Pizarro, guvernator, tenor II ; Florestan, prizonier, tenor I ; Leonora, soția lui Florestan și paznic sub numele de Fidelio, soprană I ; Marcelina, fiica lui Roc, soprană II ; Rocco, temnicer, bas-bariton ; Jacquino, temnicer, îndrăgostit de Marcelina, tenor comic. Au avut un oarecare ecou în publicul de atunci un duet cu Marcelina, o arie a Leonorei, *adagio espressivo*, în care își mărturisea durerea și proslăvea „pietatea conjugală", și un cor al prizonierilor „de diferite vîrste", în care întemnițații se plîngeau de asprimea guvernatorului. Cît privește textul literar, cetățeanul Bouilly nu păcătuia prin exces de pitoresc. Istoria, încă o dată, spune mai mult decît literatura ; după cele O sută de zile **, Doamna de La Valette, voind să-și salveze soțul, va relua îndrăznețul procedeu al Leonorei care își expusese viața pentru a smulge pe soțul ei Florestan din închisoarea în care îl ținea odiosul Pizarro.

* Numele vine de la cuvîntul *la vielle*, vechi instrument muzical popular, cu coarde și clape. *(N. tr.)*

** A doua domnie a lui Napoleon, 20 martie—22 iunie 1815, revenit din insula Elba. *(N. tr.)*

Un astfel de subiect încînta pe onestul Beethoven ; mai tîrziu, se va găsi printre cărţile lui un exemplar din partitura lui Gaveaux. El considera pe scriitorii germani incapabili să alcătuiască un libret bun ; se va plînge mai tîrziu de aceasta în faţa lui Weber. Cei mai buni libretişti erau, după părerea lui, Jony, autorul textului *Vestalei*, şi Bouilly, pentru a cărui piesă *Le porteur d'eau ou les deux journées*, Cherubini scrisese muzica. Încă din a doua jumătate a anului 1803, după cum arată *Carnetul de schiţe*, începe să lucreze. „Dintre toţi copiii mei, declara el, acesta mi-a cauzat cele mai mari dureri". Libretul lui Sonnleithner reproducea destul de exact textul lui Bouilly, doar că piesa era împărţită de către traducător în trei acte. Se ştie că schiţele, numai ele, formează un volum de 350 de pagini ; că se cunosc 18 variante ale ariei Leonorei *O vino, speranţă* şi pentru cea a lui Florestan *S-a sfîrşit tinereţea mea*. Este ciudat cu cîtă greutate căuta Beethoven să scape de banalitate, cînd scria pentru canto, el, care se impunea cu atîta autoritate în muzica instrumentală. Sîntem pe vremea cînd spera să se căsătorească cu Josephine Brunswik, devenită liberă prin moartea contelui Deym. Iluzia lui a fost de scurtă durată, judecînd după faptul că atunci cînd a publicat, în septembrie 1805, liedul *Către Speranţă*, scris pentru Pepi, a suprimat dedicaţia. Dar este evident că dorinţa de a se căsători îl urmărea, şi ea se exprimă în *Fidelio*. În 1805, opera era în sfîrşit gata pentru scenă, pentru acea primă reprezentaţie din 20 noiembrie cînd în rolul Fidelio a apărut tînăra Anna Milder, iar bătrînul Demmer interpreta pe Florestan. Beethoven dirija el însuşi spectacolul în faţa unei săli pe jumătate goală ; ofiţerii francezi formau majoritatea publicului în timp ce, de la locul lui, Cherubini, surîzător şi răutăcios, îşi ascuţea ironiile, fără nici o recunoştinţă pentru consideraţia pe care Beethoven nu înceta de a i-o arăta.

În primăvara lui 1805, autorul lui *Ahile la Scyros* acceptase un angajament pentru a veni la Viena și a scrie o operă pe care urma să o monteze Teatrul Imperial. Cele două acte din *Anacreon* a lui, cu tot entuziasmul provocat de uvertură, de o arie mult timp celebră *(Fete tinere cu privirea blîndă)* și de faimoasa furtună, nu avuseseră un succes durabil. Cherubini, împins de nevoie, se instalase pe malurile Dunării cu soția și fiica lui, se împrietenise cu bătrînul Haydn, punea în scenă o operă *Lodoïska* și pregătea o alta, intitulată *Faniska,* care va fi reprezentată la 25 februarie 1806 în prezența lui Franz II și a întregii Curți. Napoleon nu gusta prea mult operele lui Cherubini ; s-a transmis una din conversațiile lor. „*Împăratul* : Îmi place mult muzica lui Paisiello ; e dulce, e liniștită. D-ta ai mult talent, dar acompaniamentele dumitale sînt prea puternice. *Cherubini :* M-am conformat gustului francezilor. *Paese che vai, usanza che trovi,* zice proverbul italian. *Împăratul :* Muzica dumitale face prea mult zgomot ; vorbește-mi de a lui Paisiello, ea mă liniștește și parcă mă leagănă. *Cherubini :* Înțeleg, doriți ca muzica să nu vă împiedice de a vă gîndi la treburile Statului." Cîtva timp, muzicianul se mulțumise cu această semidizgrație cultivînd flori, apoi se expatriase. Și acum, la Viena, îl regăsea pe Napoleon !

Trebuie să ne mirăm de insuccesul lui *Fidelio* ? Eroul *Simfoniei a III-a* iese brusc la iveală ; într-o serie de sărituri, s-a repezit asupra prăzii scînteietoare ; fără grijă pentru suferințele soldaților lui sau pentru amorul propriu al generalilor lui, el țintește spre scopul vizat de el. Arhivele Ministerului francez de Război conțin numeroase informații despre ocupația Vienei. Găsesc acolo scrisoarea pe hîrtie albastră prin care Murat anunță Împăratului, de la Linz, la 3 noiembrie, că dezordinea și confuzia cresc în capitală. De la Melk, la 7, el informează din nou : „Sire,

servitorul contelui de Giulay, care a fost reținut aci, a povestit astă-seară, luînd masa cu oamenii mei și bînd cam prea mult, că Împăratul Germaniei voise să părăsească Viena, dar garda cetățenească din acest oraș se opusese și îl reținea ca prizonier în palatul lui, pentru a-l forța să încheie pacea. După el, consternarea este la culme și cei mai mulți (sic) seniori bogați ar fi fugit din capitală dacă nu ar fi fost împiedicați să plece". De la castelul Mitrau, în 8 : „E foarte sigur că Împăratul voia să părăsească Viena, că a fost reținut fără voia lui de către locuitorii acestei capitale, dar Împărăteasa a plecat împreună cu toată familia ei de patru zile". La 9, Murat anunță intenția lui de a relua înaintarea „cu atît mai multă siguranță cu cît avanposturile primiseră deja un parlamentar care a declarat, în numele austriecilor, că avea ordin precis să nu se mai bată". Trupele noastre nu au pîine, raportează Soult, dar voi da cîte o sticlă de vin fiecărui om. „Mînăstirea de la Melk are, din acest punct de vedere, mari resurse". Soldații Marii Armate se ospătează în pivnițele vechii mînăstiri benedictine reconstruită la începutul secolului trecut ; dar ei respectă comorile din biserică și din bibliotecă, tabloul și celebra cruce de aur, împodobită cu pietre prețioase și cu perle. În ziua de 10, un bilet scris cu creionul de Sebastiani către Murat, anunță că proclamatorii se găsesc la trei leghe și că dușmanul se retrage. „Reînnoiesc, scrie Murat, interdicția (sic) de a intra în Viena. Gîndesc că Maiestatea Voastră trebuie să intre primul, în fruntea armatei sale". Împăratul adresează, prin ministrul de război reproșuri Prințului că nu a ocupat pozițiile ordonate. Murat se justifică. „Angajat conform ordinelor Dv. în defileurile din pădurea Vienei, a trebuit să ies de acolo și să merg înainte ca să nu mor de foame."

În aceeași zi, 10 noiembrie, Giulay ruga pe Murat să nu meargă cu trupele mai departe și să aștepte pentru a

putea remite lui Napoleon propunerile Împăratului său. Era evident că se dorea salvarea capitalei. În 11, Prinţul cere să i se dea ordine, căci a primit noi reproşuri pentru rapidul lui marş de pace. „Prin poziţia mea, explică el, sînt în Viena, întrucît garda naţională face de serviciu la porţi, iar eu mă aflu la o leghe numai ; totuşi, în fapt eu nu sînt acolo şi Împăratul nu va putea găsi în aceasta un pretext ca să nu încheie pace". Soult este de asemenea criticat pentru unele mişcări greşite de trupe.

Murat, care pătrunsese cel dintîi în Viena cu toate promisiunile lui, primeşte o violentă admonestare. El se disculpă într-o lungă scrisoare din 21 brumar (12 noiembrie). „Scrisoarea Domnului Mareşal Ministru m-a întristat ; acea a Maiestăţii Voastre mă distruge şi totuşi nu merit acest tratament... Marşul meu asupra Vienei avea ca scop să cîştig avans faţă de ruşi, despre care fusesem asigurat că înaintează înspre această capitală, să împiedic joncţiunea corpului lui Marfeldt care fugea din faţa mareşalului Davoust, în sfîrşit să forţez pe Împăratul Germaniei să semneze toate condiţiile pe care Maiestatea Voastră ar fi dorit să i le dicteze. Iată, Sire, ceea ce m-a dus la Viena, şi nu gloria de a intra primul acolo". O notă din aceeaşi zi, adresată de generalul Mouton, de la Hütterdorff, Împăratului, îi anunţă că „locuitorii aleargă în număr mare ca să vadă pe soldaţi".

La 13 noiembrie (22 brumar anul XIV), oraşul e ocupat ; în ultimul moment, el a fost luat printr-o şiretenie. Generalii Bertrand şi Moissel, şeful de escadron Lanusse, aghiotantul lui Murat, fuseseră însărcinaţi să ia cu asalt podul ; ei merg în acest scop în fruntea regimentelor 9 şi 10 de husari, 10 şi 22 de dragoni, cu trei baterii de tunari. Înaintează atît de repede, bariera care le închidea drumul în faţa podului e atît de repede înconjurată, încît cele două patrule de pază de abia au timp ca să fugă. Husarii reu-

şesc să prindă un om care voia să aprindă artificiile. Pentru a evita incendiul care urma să izbucnească pe malul stîng, trupele se opresc. Bertrand, Moissel şi Lanusse înaintează singuri ; erau să fie ciuruiţi de obuze dacă nu ar fi strigat tunarilor că se duc la şeful armatei duşmane ; sînt lăsaţi să treacă. De asemenea, mareşalul Lannes, parlamentînd cu austriecii, îi împiedică de a trage cu tunurile. Prezentîndu-se lui Murat care sosea, prinţul de Auersperg cere onoarea de a fi prezentat lui Napoleon şi declară : „Eu sînt mai francez decît gîndiţi Dumneavoastră". Raportul, scris de mîna lui Murat însuşi, care relatează aceste fapte, e datat „cartierul general din Viena, 22 brumar anul XIV, ora nouă seara". Şi Prinţul adaugă în post-scriptum : „Voi pleca mîine, la ora trei dimineaţa". Generalul Hulin primeşte comenduirea pieţei. Comisarul ordonator Mathieu Favier e însărcinat cu serviciul şi cu verificarea magazinelor. Generalul Moissel conduce artileria. Generalul Macon devine guvernator al Schönbrunnului ; divizia lui Hautpoul se stabileşte în oraş cu o brigadă din divizia Suchet. „Locuitorii Vienei, scrie Murat în raportul lui din 13 noiembrie, nu au părut deloc alarmaţi de vizita (sic) noastră ; veneau cu duiumul ca să ne vadă trecînd. Lumea aşteaptă pe Maiestatea Voastră cu cea mai mare nerăbdare".

O notă nedatată, dar care a fost scrisă puţin timp înainte de intrarea în Viena şi pe care Murat a completat-o cu două rînduri scrise de mîna lui, afirmă că vienezii se arată foarte favorabili, că mulţi „mari" dezaprobă guvernul, că negustorii se exprimă în acelaşi sens, că „administratorii" din împrejurimi cer protecţia armatei franceze împotriva hoţilor. „Un civil bogat, precizează Prinţul, spunea ieri : «Ei bine ! Să ne guverneze Napoleon, fiindcă el guvernează atît de bine !»" Murat caută să linguşească ; de cînd l-a criticat Napoleon, „a pierdut, scrie Bertrand, curajul energia, activitatea... El şi-a pierdut capul".

Şi pe compatrioţi şi pe inamici, eroul *Simfoniei a III-a* îi încovoaie sub voinţa lui.

Dosarele Arhivelor Războiului permit să se reconstituie în amănunt aceste zile dramatice. Am sub ochi ordinea de zi tipărită, lansată de generalul Mareşal Berthier de la cartierul general din Viena la 23 brumar (14 noiembrie). „Împăratul ordonă să se arate cel mai mare respect proprietăţilor şi cele mai binevoitoare atenţii faţă de poporul acestei capitale care a suferit din greu de pe urma războiului nedrept în care l-am tîrît şi care dovedeşte atîta prietenie faţă de noi şi atîta aversiune faţă de ruşi". Napoleon făcea impresie vizitînd avantposturile la ora două noaptea, pedepsind el însuşi neglijenţele în serviciu. El se instalează la Schönbrunn. Pedepseşte cu asprime un ofiţer din regimentul 2 de cuirasieri care „şi-a permis să dezonoreze numele de Francez, încasînd impozite pentru profit personal" (Ordinul de zi din 25 brumar). La 24, generalul Clarke, fost şef de stat major al armatei Rinului, este numit guvernator. Daru primeşte titlul de intendent general al Austriei. La 20 noiembrie (29 brumar), chiar în ziua reprezentării lui *Fidelio*, vine vestea că armata austriacă a evacuat întregul Tirol, în afară de corpul prinţului de Rohan, care a refuzat cu demnitate să se predea. Murat, de la cartierul lui general de la Brünn, anunţă că şi-a trimis forţele spre Austerlitz ; deja apare marele nume. Niciodată, Împăratul nu a fost mai temut de către proprii lui mareşali ; am citit deja declaraţiile lui Murat, lui Bertrand, asemănătoare cu cele pe care le primea pe vremuri Ludovic XIV. Fiecare tremură de teama unui cuvînt aspru, a unui reproş. „Rog pe Maiestatea Voastră, scrie Lannes, de la Olkowitz, la (18 noiembrie), 27 brumar, să-mi dea voie să-i spun că am fost foarte frămîntat noaptea după ce l-am văzut ieri rău dispus. Mi-e teamă că aceasta provine din faptul că i-am vorbit sincer despre

oboseala trupelor. Maiestatea Voastră Imperială cunoaște sentimentele mele pentru Domnia Sa și știe de asemenea că nu am nici o picătură de sînge în vinele mele care să nu fie gata să curgă pentru gloria Sa. Spun deschis Maiestăți Voastre că eram zguduit atît de mult încît, dacă grenadierii ar fi putut merge mai înainte și dacă dușmanul m-ar fi provocat, m-aș fi aruncat asupra lui".

Față de austrieci, Napoleon adoptă tactica de a se arăta furios numai contra rușilor. Buletinul Marii Armate semnat de mareșalul Ney la cartierul de la Innsbruck la 20 noiembrie anunță că poporul Vienei a putut cunoaște generozitatea lui Napoleon, lăsînd armele numai voluntarilor, dar că trupele rusești venite în căruțe de poștă în această capitală ca să ia puști s-au izbit de baionetele franceze și au fost distruse. În aceeași zi, ziua lui *Fidelio*, cartierul general se strămută la Brünn.



Înțelegem acum că prima reprezentație nu a avut loc în condiții foarte favorabile pentru succesul operei. Un ofițer al lui Murat, format de ideologia revoluționară sau, cum se întîmplă în armată, fiind mereu în mișcare, scutit de tirania ideilor, nu poate găsi aici nimic care să-i placă, în afară de un marș militar și de cîteva chemări de trompetă. Clasicismul francez, care își trimite pînă la Viena ideile lui de avangardă, se împotrivește lirismului vechii Germanii renane, ale cărei revărsări, provocate de sentimentele cele mai simple, dragostea de familie, de lumină, de libertate, se exprimă în ode largi, înălțîndu-se de pe un pămînt învăluit în umbre către cer.

Critica vieneză s-a arătat și ea severă. Corespondentul lui *Freimüthige* constată eșecul și vrea să-l explice: „Melodia e chinuită și nu are expresia pasionată, farmecul

frapant și irezistibil care ne încîntă în lucrările lui Mozart și ale lui Cherubini. Dacă partitura cuprinde cîteva pagini frumoase, ea e departe de a fi o operă nu zic perfectă, dar măcar binevenită". *Gazeta lumii elegante* din Leipzig își mărturisește decepția. *Allgemeine Musikzeitung* din același oraș reproșa piesei „lipsa de originalitate, banalitatea uverturii, lungimile și repetițiile în părțile de canto". Este interesant a fi examinate unele dintre aceste remarci. Scriitorul de la Leipzig se mira că autorul atribuia celor doi soți, cînd în sfîrșit sînt din nou alături, o bucurie atît de arzătoare în loc de un sentiment calm și pașnic care s-ar fi potrivit cu situația; acest mînuitor de vorbe judeca greșit caracterul cast și totodată pasionat al lui Beethoven, ardoarea pe care o punea în tot ce cînta dragostea. Nu putem să uităm că scriind acest duet și chiar tot rolul, el se gîndea la Josephine Brunswik, la fericirea visată de a se uni cu ea, sau că se gîndea chiar de pe atunci la Therese. Criticul de la *Allgemeine Musikzeitung* califica, de asemenea, corul prizonierilor cînd revăd lumina zilei drept „complet nereușit".

Încă o dată se vede că acest critic nu își dădea seama de noutatea geniului lui Beethoven și de drama lui. Cînd, precedați de acorduri foarte blînde, deținuții apar unii după alții, toți îmbrăcați în zdrențe, cu bărbile nerase și cînd, printr-un cor de un lirism profund sincer, preamăresc *sotto voce* frumusețea cerului, bucuria de a respira liber, groaza de celula întunecoasă, cînd ei întrevăd speranța odihnei și a libertății, ceea ce Beethoven exprimă cu atîta emoționantă simplicitate, este adorația lui pentru viață; el schițează deja Imnul Bucuriei. Ne mirăm că un călător englez care a asistat la reprezentație a putut găsi această muzică grea, complicată, și că prietenii compozitorului, în frunte cu Stefan Breuning, au fost nevoiți, pentru a încălzi zelul ascultătorilor, să distribuie în sală un poem pentru

gloria Maestrului. În termeni admirabili, Romain Rolland analizează invocaţia Leonorei din prima versiune, reconstituită de Prieger, „liedul august, imnul către speranţă în durere, această rugăciune a inimilor zdrobite, pe care nici unul din noi nu o poate vreodată spune sau auzi fără să i se umezească ochii".

Ceea ce ne frapează cînd regăsim prima versiune a lui *Fidelio* este tendinţa lui Beethoven de a insista asupra elementelor lirice ale subiectului său, tendinţă care se va accentua şi mai mult mai tîrziu, în *Missa Solemnis* şi în *Simfonia a IX-a.* Chiar şi în latura teatrală a lucrării, se arată mai mult poet decît dramaturg. Uvertura primitivă — aceea care e numită astăzi *Leonora nr. 2* — se dezvolta cu amploarea şi bogăţia instrumentală a unei simfonii. Fără îndoială, duetele, trio-ul, aria Marcelinei, cîntecele lui Rocco, sînt părţile „rituale" din orice *Singspiel.* Mozart şi Cherubini au confirmat tradiţia. În remarcabilul său studiu, poetic şi savant deopotrivă, Romain Rolland susţine că *Fidelio* se inspiră din muzica franceză revoluţionară, în special din Méhul. Dar, pentru a sesiza accentul propriu al lui Beethoven, e de ajuns să ascultăm fraza care precede celebrul quartet, acel cald andante de cîteva măsuri încredinţat violelor şi violoncelelor pentru a introduce cîntecul Marcelinei, sau invocaţia aşa de expresivă a Leonorei cînd, avertizată de pericol, ia eroica ei hotărire. Pentru a gusta aceste pagini, în care regăsim pe Beethoven cel din sonate şi simfonii, unde vom recunoaşte unele motive din *Concertul în sol pentru pian* (scris dealtfel în aceeaşi epocă), acceptăm bucuros concesiile făcute unor procedee arhaice şi chiar unele slăbiciuni sau lacune în orchestraţie. Din punct de vedere dramatic, ideea de a pune alături quintetul soliştilor şi corul deţinuţilor care spun adio luminii, marchează un efort cu totul nou în materie de scenă. „Marele ansamblu din actul II al lui *Tannhäuser*

— scrie M. Kufferath — polifoniile vocale și ritmice din *Lohengrin*, ca și septetul din *Hughenoții* și tot ce a urmat după ele derivă direct din *Fidelio*. Dar lirismul domină, un lirism duios și blînd ; duetul dintre Rocco și Leonora în timp ce sapă groapa în închisoare este tratat, după justa remarcă a lui Vincent d'Indy, în stilul unei mișcări de sonată ; căutările de timbre, întrebuințarea oboiului pentru a accentua plînsul Leonorei, sau a timpanilor, ca în *Simfonia a IV-a*, dovedesc că Beethoven lucra încă de pe atunci la dezvoltarea resurselor orchestrei. Opera cîntată în 1805 nu conținea încă finalul larg dezvoltat introdus la remanierea din 1814, imnul de recunoștință și de bucurie care se înalță în mica piață a fortăreței, în jurul statuii lui don Pedro cel Drept. Așa cum era prezentată publicului vienez, reconstituită după diferite versiuni, ea reprezenta o viguroasă și răbdătoare încercare a lui Beethoven de a cuceri sala. El ceda astfel ispitei pe care toți marii muzicieni — sau aproape toți — au cunoscut-o, deși această adaptare înseamnă pentru cei mai mulți dintre ei un fel de decădere. El a eșuat, cu toată îndemînarea cu care își condusese drama, cu toate elogiile pe care le-a primit, pe merit, pentru faimoasa scenă a pistolului. Dar această operă, deosebit de scumpă inimii lui, se încadrează foarte exact în ansamblul creațiilor sale. Beethoven deschidea căile dramei moderne tocmai pentru că revenea la formulele simple ale ditirambei antice și introducea în teatru poezia, atîta cît o poate suporta acest gen ; și această creație ne pare cu atît mai emoționantă cu cît i se respectă caracterul adevărat, ingenuitatea ei plină de pasiune.

Tenorul Josef August Roeckel, care va trăi pînă în 1870 și care în momentul în care Beethoven i s-a adresat lui avea douăzeci și trei de ani, a povestit scena în cursul căreia Beethoven a consimțit să-și remanieze opera. Era

în palatul prinţului Lichnowsky, în decembrie 1805, în sala de muzică decorată cu lustre scăldate în lumină, cu draperii de mătase şi împodobită cu tablouri de maeştri. Principesa, femeie în vîrstă, bolnavă, dar primitoare şi blîndă, se aşeză la pian; lîngă ea, Beethoven ţine pe *genunchi* voluminoasa partitură a operei sale; sînt acolo poetul Matthäus von Collin, consilierul aulic Breuning, interpreţii piesei. Toţi îl roagă pe compozitor să suprime cîteva pasaje prea lungi din primele două acte, dar el refuză; vrea să fugă şi numai prinţesa izbuteşte să-l convingă evocînd amintirea mamei lui, implorîndu-l să nu se condamne el însuşi la insucces. „Marele om, al cărui cap avea o măreţie olimpiană, — povesteşte Roeckel — rămase mult timp în picioare înaintea angelicei admiratoare a muzei lui; apoi, ridicînd cu o mînă şuviţele lungi de păr care îi cădeau pe frunte, ca şi cum un vis frumos i-ar fi cuprins sufletul, strigă suspinînd, cu ochii înspre cer: «Vreau... vreau să fac totul... ; pentru dumneavoastră, pentru mama mea !».“

Cînd Beethoven se resemna astfel să-şi mutileze opera pe care o purta în sine de doi ani, opera dragă între toate, iubitul său copil al durerii, *sein liebes Schmerzenskind*“, era chiar luna bătăliei de la Austerlitz. Capitala cunoştea din nou o oarecare linişte. Am putut regăsi o broşură publicată la Paris, la Solvet: *Privire rapidă asupra Vienei, urmată de o scrisoare a unui ofiţer superior din Marea Armată.* Graţie acestui document, descoperim oraşul din acea vreme: străzile destul de murdare mărginite de trotuare la nivelul caldarîmului, strada zisă a Şanţului Adînc; o îngrămădeală de neamuri diferite, austrieci, polonezi, turci şi unguri, cazaci şi calmuci; casele cu două etaje locuite în general de funcţionarii de la Curte; promenada celebră de la Graben unde se adunau cei fără treabă, ochii de Argus ai poliţiei şi

anumite femei ușor abordabile ; vechile mînăstiri transformate în cazărmi de Joseph II, cartierele cu micile lor grădini întreținute de lucrători veniți din Styria ; cabaretele pe care poliția le închidea la ora 10 seara ; cafeneaua grecească de la Leopoldstadt. Francezii veniți de curînd se mirau de complicația și de tirania din viața publică ; după moartea lui Joseph II se restabilise o formă de guvernămînt care reamintea timpurile lui Carol Quintul. Autorul *Privirii*, moralist în felul lui Rousseau, insistă asupra numărului mare de case speciale și vorbește de răspîndirea unei boli de care fiecare națiune făcea răspunzător pe vecinul ei. Războiul ruinase multe fabrici, materiile prime erau din ce în ce mai rare. Noii veniți se mai mirau și de numărul mare de cărți puse la index, de raritatea ziarelor, de sărăcia învățămîntului în gimnazii și licee, deși întîlneau la școala normală o noutate : un profesor de educație fizică. Aici, declară autorul broșurii, „nu trebuie să te aștepți la nimic mare în literatură și în arte. Toți germenii geniului sînt înăbușiți". În curînd, Doamna de Staël va avea aceeași impresie. În schimb, orașul părea făcut anume pentru plăceri ; militarii francezi, după terminarea serviciului, se duceau să admire celebrul arsenal unde figurau, înarmați pînă în dinți, principii din casa de Austria, unde se arăta vizitatorilor trofeul lui Godefroy de Bouillon, armura lui, scutul lui și pălăria roșie de fetru cu un mic glob de aur deasupra, pe care a purtat-o la Ierusalim, întrucît nu a voit, dintr-un sentiment de umilință, să apară în acel oraș cu coroana regală pe cap. Se opreau în fața rămășițelor lui Gustav Adolf : vesta lui de bivol găurită pe ici pe colo, resturile unei pălării negre fără boruri străpunsă de un glonte. E tot ce rămăsese dintr-un erou. Dar militarii se duceau și prin aleile de la Augarten și prin pădurea din Prater, unde întîlneau la tot pasul bufete italiene sau chinezești, scamatori, femei

cochete, echipaje bogate : cabriolete, birji, trăsurele model american. Pe aceste drumuri publice se plimbau laolaltă prinți și burghezi, călugări și grizete. Cîteodată, un incident : un pungaș smulgea unei trecătoare boneta ei brodată cu fire de aur. Muzică pretutindeni : e pasiunea acestui popor. De asemenea, pretutindeni restaurante. Proverbul vienez zice : „Trăiască iubirea, dar mai întîi mănînc !".

Poposit pentru cîteva zile la Schönbrunn, Napoleon nu se lasă sedus de farmecele facile ale capitalei. Nevoia lui de mișcare îl împinge înainte. S-a aruncat asupra Vienei ; acum se avîntă spre Austerlitz.

Te părăsesc pentru un timp, Beethoven. Vreau să văd în acțiune, pe o cîmpie din Moravia, într-un decor de brazi impunători, geniul care semăna cel mai puțin cu tine dar care te-a obsedat cînd ai scris cea de a treia simfonie ; vreau să cunosc rîul cu sclipiri aurii sub soarele de decembrie, podișul de la Pratzen pe care l-a umplut de sînge una dintre cele mai îngrozitoare bătălii ale secolului. Nu numai pentru că pitorescul tragic al acelor zile de decembrie și-ar păstra interesul pe care li-l atribuie manualele de istorie, dar pentru că acest episod este totuși o fantastică epopee, o izbîndă a spiritului uman. Faptul că un om de arme a electrizat trupele sale inspirîndu-le o încredere mistică și a putut să le impună toate oboselile, toate jurămintele, toate primejdiile ; că, bazîndu-se pe devotamentul lor, și-a putut organiza planul în zgomotul bivuacului cu precizia savantului în cabinetul lui de studii ; că, sigur pe jocul adversarului tot atît cît și pe propriul lui joc, a putut și a cutezat să anunțe dinainte manevra îndreptată împotriva lui și felul cum o va zădărcini printr-o ripostă fulgerătoare ; că și-a orînduit întregul dispozitiv în raport cu greșeala scontată dinainte, aceasta este, incontestabil, o demonstrație a puterii spiritului. Caut cu ochii minții, pe

acest cîmp de bătaie, — și nu pot să nu tresar evocîndu-l — pe luptătorul care, înainte de revărsatul zorilor, își părăsește cortul și se duce pe cîmp pentru a vedea el însuși dacă temerara lui anticipare se va realiza. Văd chipul îngîndurat, obrazul tînăr și totodată puternic, pe care sculptorul Houdon îl va surprinde peste cîteva luni la Saint-Cloud. Această bătălie e un silogism și cel mai riguros între toate. Se poate aplica și acestui om, cel puțin în parte, fraza lui Goethe despre Beethoven : „N-am văzut niciodată artist mai concentrat, mai energic !" La fața locului am înțeles soarele de la Austerlitz. Într-o dimineață de decembrie, lumina zorilor învăluie trupele din centru, diviziile Vandamme și Saint-Hilaire cînd, după ce au trecut rîul prin ceață, urcă pe pantele de la Pratzen, încet și în tăcere, fără să răspundă cu vreun glonte la rafalele zvîrlite spre ei de pe înălțimi. Cu o lovitură de secure, securea pusă de el în mîinile lui Soult, Napoleon a spintecat și a prefăcut în țăndări armatele a doi Împărați. Previziunea s-a realizat în întregime și în timpul voit. Inteligența a învins pedantismul, îngîmfarea. Napoleon lasă să se desfășoare episoadele secundare, la dreapta și la stînga lui, pentru a nu urmări decît ideea esențială, ideea simplă. Locotenenții lui se zbat, fiecare cum poate, în spațiul indicat lor, în timp ce el, neținînd seama de mugete și bubuituri, trecînd printre morți, evitînd să se uite la răniții care, din ordinul lui, sînt lăsați pe loc, își continuă raționamentul cartezian al cărui succes depinde de manevra lui Soult. Sînt momente cînd învălmășeala devine generală și confuză, imaginea de ansamblu se destramă. Dar rațiunea lui veghează. Se cunoaște cuvîntul de o lapidaritate clasică, adresat în fugă lui Rapp : „Văd acolo dezordine ; du-te și fă ordine !" Un singur om însuflețește și dirijează tot acest măcel matinal. Și, fiindcă are grijă și de final, atunci cînd, stăpîn pe teren, victorios pretutindeni, în clipa în care toate

aceste forțe încordate nădăjduiau să se destindă, să se odihnească, el profită de ocazie și aruncă în apa lacurilor ceea ce rămăsese dintr-o armată întreagă ! Nu poți să nu admiri o astfel de exaltare a facultăților umane, un astfel de geniu. Geniu în logică, în claritate, în hotărîre. Dar rezultatul ? În cîteva ore ale unei dimineți de decembrie, douăzeci de mii de vieți omenești dispărute. După zece ani, actul final, tratatul de la Viena. Frontiera noastră condamnată să rămînă deschisă în fața invaziilor viitoare. Porțile Parisului larg deschise. Aproape toate nenorocirile noastre ulterioare acolo își au obîrșia.

În acest timp, Beethoven, ocupat cu *Simfonia a IV-a*, absorbit de adorația lui pentru Therese, medita la acel magnific cîntec de dragoste, la acel *cantabile* care de la viori trece la dulceața cristalină a flautelor și pe care îl ritmează sunetele ușoare ale timpanilor.

La Viena, Napoleon primise omagiile mai mult sau mai puțin spontane ale riveranilor Rinului. În acel moment, mareșalul Lefebvre comanda corpul 2 de rezervă al Marii Armate și forțele din departamentele Mont-Tonnerre, cele de la Rin, de la Moselle și de la Roër. Arhivele Ministerului de război francez păstrează proclamația prin care el anunța că a trimis pe un ofițer al lui la „cel mai mare dintre eroi", ca să-l asigure de fidelitatea gărzilor naționale de pe malurile Rinului. „Împăratul a primit, scrie Lefebvre, acest omagiu chiar la Viena, în prezența altor gărzi naționale, pe care le-a organizat în această veche capitală a războaielor ; acolo, ele servesc, sub un general francez, cauza Franței, ca și voi pe țărmurile Rinului. Viena nu are alți paznici decît proprii ei locuitori ; acolo domnește pacea, bunurile nu au suferit nici o pierdere ; industria și comerțul nu au fost deloc tulburate și acest oraș unde urmau să se întîlnească două armate înverșunate, nu a văzut nici cea mai ușoară luptă".

Napoleon şi Beethoven, aşa de aproape unul de altul! Ce temă pentru a aprinde imaginaţia noastră! Dealtfel, ca şi autorul broşurii de care am pomenit şi care citează numai pe Haydn printre muzicienii în viaţă, Împăratul nu ştia de existenţa celui care îi consacrase o operă de prima mărime. Dacă lui Napoleon îi trebuie un dirijor pentru concertele de la palat, angajează pe Cherubini. Va duce cu el pînă la Varşovia pe Paer, care a compus o *Eleonora* pe acelaşi subiect ca şi Beethoven. Cam pe atunci, poetul Grillparzer l-a întîlnit pe Beethoven, în cursul unei seri muzicale la unchiul lui, Joseph Sonnleithner. Acest Joseph Sonnleithner, fiu al celebrului jurist vienez Christoph, ocupa o situaţie importantă în societatea timpului. Rînd pe rînd comisar de district, secretar al teatrului Curţii, consilier guvernamental, unul din fondatorii Societăţii Prietenilor Muzicii şi ai Conservatorului, colecţionar de partituri şi de instrumente, publicase, către sfîrşitul secolului precedent, un *Wiener Theater-Almanach* unde sînt numeroase informaţii interesante. Se spune că avea intenţia să adune într-o publicaţie importantă lucrări de compozitori vechi şi moderni. El e cel care va descoperi, chiar în anul morţii lui Beethoven, celebrul antifonar al lui Saint-Gall, scris cu note neume, adică semne stenografice, operă pe care muzicograful Hugo Riemann o consideră o copie după culegerea de antiene alcătuită în secolul VIII din ordinul lui Carol cel Mare.

Ca şi tatăl lui, doctorul, Joseph Sonnleithner iubea cu pasiune muzica. În seara cînd tînărul Grillparzer a fost primit la el acasă şi cînd l-a cunoscut pe Beethoven, se afla acolo şi Cherubini. Sonnleithner invitase şi pe inteligentul abate Vogler, celebrul teoretician al orgii, profesorul lui Weber şi al lui Meyerbeer, care tocmai scrisese opera sa *Samori* şi manualul *Handbuch zur Harmonielehre*. Grillparzer priveşte pe Beethoven, atunci în toată

puterea vîrstei ; slab, îmbrăcat elegant, purtînd ochelari pentru a-şi corecta miopia. Maestrul ascultă cu răbdare pe abatele care cîntă fără încetare la pian, variaţiuni pe o temă africană.

La 29 martie 1806, la teatrul *An der Wien, Fidelio* reapărea în noua lui formă. Uvertura — care va deveni *Leonora nr. 3* — fusese scurtată şi revăzută cu scopul de a-i da mai multă vigoare dramatică. *Leonora nr. 1,* scrisă în 1805, cîntată numai într-un cerc restrîns, nu va fi publicată decît în 1832 (op. 138). Beethoven va mai scrie, pentru reprezentaţiile din 1814, o a patra uvertură, în *mi*. Dificultăţile întîmpinate, fie din partea baronului von Braun, directorul teatrului, fie din partea interpreţilor, au făcut în bună măsură ca opera să aibă un succes mediocru. Artiştii, în frunte cu Roeckel, au apărat-o totuşi cît mai bine, pentru a asigura autorului un beneficiu important ; dar, dacă lojile şi fotoliile fuseseră ocupate, locurile populare rămîneau goale, deşi la operele lui Mozart mulţimea se înghesuia. Beethoven se înfuria, tuna şi fulgera împotriva lui von Braun. „Eu nu scriu pentru gloată, urla el, eu scriu pentru oamenii culţi". Şi, cînd încercau unii să-i explice de ce reţeta era aşa de slabă, striga : „Daţi-mi înapoi partitura ! Vreau partitura mea !". Beethoven cunoştea de multă vreme pe baron ; dedicase soţiei lui două sonate pentru pian (op. 14) şi o fermecătoare sonată pentru pian şi corn (op. 17). Nimic nu putea să-l calmeze. Ca şi Napoleon, Beethoven pretindea cu intransigenţă să i se respecte ideile. „Îi va trebui timp — scrie Breuning — ca să-şi revină, căci felul cum a fost tratat l-a făcut să-şi piardă mult din plăcerea şi ardoarea de a lucra". Dealtminteri, şi-a dat el însuşi seama de cauzele adînci ale eşecului lui. Cavalerul von Seyfried ne spune că într-o zi a declarat diplomatului saxon : „*Fi-*

delio nu a fost înţeles de public: ...eu ştiu că *simfonia e elementul meu propriu.* Cînd aud ceva în mine, e întotdeauna o orchestră mare". O dată mai mult, Maestrul se defineşte mai just decît îl vor judeca cunoscătorii cei mai avertizaţi.

Dar, măcar în viaţa sentimentală, avea să primească vreo compensaţie? Petrece cîteva luni din vara lui 1806 la Martonvasar, la prietenii săi Brunswik şi se logodeşte acolo — aşa se spune — cu Therese. Din ziua — erau deja zece ani — cînd contesa sosea la Viena cu fiicele ei şi se instala la *Pasărea de Argint*, destinul de îndrăgostit al muzicianului pare legat de această familie. Trei surori: Therese, Josephine, Charlotte; un frate, Franz. Giulietta Guicciardi e verişoara lor. Beethoven dă Theresei lecţii de pian, corectează greşelile ei de tehnică, comentează ca să o amuze micile întîmplări de la teatru; o conduce la *Augarten* pentru concertele de dimineaţă. Dar ea, cea mai puţin mondenă dintre cele trei surori, îşi petrece luni întregi la ţară; prin scrisori este informată despre seratele de familie în care Beethoven consimţea să cînte la pian şi despre înclinaţia lui pentru Josephine. Nu dispreţuieşte amuzamentele. Audras von Hevesy a publicat un bilet prin care ea cerea Charlottei, pentru un bal mascat, o pereche de pantofi albi; şi adăuga această profesiune de credinţă: „Totul e să trăieşti şi să fii iubită, restul nu e nimic". Aceste tinere fete care au trecut pe rînd prin viaţa lui Beethoven par să fi fost dacă nu foarte pasionate, cel puţin foarte sensibile la atenţiile curtezanilor. Cîte un ofiţer în permisie apărea uneori la orizontul domeniului de la Martonvasar; inimioarele se aprindeau de emoţie; între ele, surorile se felicitau sau se consolau; în saloane se asculta muzică de Haydn şi de Beethoven, se citea din Schiller. Asupra acestor aventuri sau uneltiri, documentele sînt aşa de sărace încît nu se pot face afir-

mații. Nu este exclus ca, după ce a eșuat pe lîngă verișoara prea liberă în purtări și pe lîngă o văduvă foarte anturată, timidul Beethoven să se fi refugiat alături de Therese pe care o ușoară lipsă de grație o expunea mai puțin la asiduitățile tinerilor cuceritori vienezi. Totuși, știm — și într-o zi o vom ști și mai bine — că Therese avea un suflet infinit mai bogat decît surorile și verișoara ei. Suferise : un soldat pe care îl iubea fusese ucis în lupte. O cunoaștem incomplet dar de ajuns ca să putem discerne la ea un adevărat eroism. Care din ei doi a riscat prima mărturisire ? Se cunoaște povestirea Theresei. Într-o duminică seara, sub clar de lună, Beethoven bate la pian cîteva acorduri pe notele joase apoi, „cu o solemnitate misterioasă", intonează cîntecul lui Bach „Dacă vrei să-mi dai inima ta, să o faci mai întîi în taină și gîndul nostru al amîndurora, nimeni să nu-l poată ghici". Contesa mamă și preotul satului au adormit înțelepțește ; Franz cugetă, Therese e înfiorată. Cînd Beethoven se destăinuia în felul acesta, își scria propriul lui *Fidelio* și era ca iluminat. Therese — spune ea însăși — semăna cu un copil din basmele cu zîne care adună pietricele, dar nu vede floarea splendidă din calea lui. Acum o vede. Nu cedase declarațiilor marelui duce de Toscana, însă geniul o impresionează adînc.

Giulietta, Josephine, Therese. Beethoven oferă fiecăreia, pe rînd, inima lui timidă și neliniștită. Pentru care din ele a scris el cele trei scrisori ? Trei scrisori ? Mai degrabă una singură, reluată de mai multe ori. Privesc și eu cele zece pagini scrise cu creionul, păstrate la Biblioteca de Stat din Berlin și pe care le-a publicat Thayer. Imposibil să le smulgi secretul. Scrisul, la început regulat, se înfierbîntă puțin cîte puțin, iar la sfîrșit devine aproape tot așa de ilizibil ca și caietele de conversație. Prima și celebra frază, *Mein Engel, mein alles, mein ich*, a fost scrisă cu o mînă

liniştită şi odihnită. Ultimele cuvinte, *Ewig dein, ewig mein, ewig uns* (*Pe veci al tău, pe veci a mea, pe veci unul al altuia*), sînt însoţite de trăsături de peniţă dezordonate. E ca o sonată cu un *andante*, un *presto* şi un *final*. Romain Rolland a dovedit că această scrisoare a fost scrisă în 1812. Dar cui îi era adresată ? Cine e acea Nemuritoare Iubită pe care Beethoven o adora de atîta timp şi cu care regretă că nu poate trăi laolaltă şi mereu ?

Să încercăm să aflăm ceva util de la mica parcelă de pămînt unde a înflorit această idilă, unde se pare că Beethoven a terminat *Appasionata*. Martonvasar se află cam la treizeci de kilometri de Budapesta, în vasta cîmpie pe care o scaldă Dunărea, în inima *pustei* ungare, într-o regiune bîntuită de friguri. Localitatea, traversată de o şosea plină de praf, seamănă cu toate aglomeraţiile provinciale din partea locului. Grupuri zgomotoase de copii, gîşte solemne cu gîtul ţeapăn, turme de porci umplu şoseaua mărginită de salcîmi slăbănogi. În centrul satului, înconjurat de copaci puternici, apare brusc, ca o oază neprevăzută, castelul de la Martonvasar, cu lunga lui faţadă flancată de o capelă şi împodobită cu creneluri. Numai parcul ne poate emoţiona, parcul unde, după cum spun localnicii, nimic nu s-a schimbat de pe vremea lui Beethoven. Sub lumina chihlimbarie a toamnei, printre razele de aur, de aramă, de purpură, insula cu păduricea ei, lacul cu lebede tinere ce plutesc agale pe luciul apei, fagi bătrîni, mesteceni cu scoarţa ca sideful, alcătuiesc un peisaj sobru, parcă anume făcut pentru visare, pentru reculegere. Într-un luminiş, acolo unde se spune că Beethoven se întîlnea cu Therese iată stejarul secular şi bătrîna bancă. Gîndul se duce la Ermenonville, la Coppet, la parcurile savante dar naturale în care amintirea lui Rousseau se îngemănează cu temple şi monumente funerare, la creaţiile lui Joseph II, la aceea a lui Pückler

Muskau. Pe un promontoriu îngust, Therese, din pietate filială, așază această urnă, acolo se consacră ea, cu o stăruință neînduplecată, rolului de *Preoteasă a Adevărului*. Crengi abundente de iederă corectează urîțenia banală a fațadelor casei. În rest, locuința nu mai conține nimic care să reamintească de Beethoven ; pianul lui a fost transportat la muzeul din Budapesta ; toate camerele au fost restaurate ; unii spun că, în cursul transformărilor castelului, s-a remarcat că două camere, cea a Theresei și cea a oaspetelui ei comunicau între ele. Indiciu foarte discret și foarte contestabil.

Acest domeniu își avea istoria lui ; el aparținea ramurii celei mai vîrstnice a conților Brunswik ; împărăteasa regină îl dăruise, în 1762, bunicului Theresei, Anton I. Pe atunci, turcii au ocupat țara și au devastat-o. Abia sub administrația contelui Franz, fiul lui Anton II și frate cu Therese, castelul a luat înfățișarea pe care o are și astăzi, „un paradis", zic unii. Romain Rolland semnalează la această familie „o cultură bogată și un gust rafinat, dragoste pentru arte și științe și un interes special pentru pedagogie". Mediu liberal, pe cît se pare ; tatăl Theresei se pasiona pentru răsculații americani, iar ea admira pe Washington și pe Franklin. Familia stingîndu-se în 1899 prin moartea contelui Geysa și domeniul fiind luat întîi de arhiducele Josef apoi de Eugen Dreher, amintirile vechi s-au risipit. Știm totuși din memoriile Theresei că în luminișul cu aer romantic, fiecare tei primise numele unei prietene sau al unui prieten. Beethoven a avut și el pomul lui, cu numele lui gravat pe el, dar în 1919 a fost tăiat. A fost vîndută împreună cu castelul și frumoasa colecție de artă unde figura portretul muzicianului, cel care a aparținut pe urmă contesei Capponi și a fost transferat la Florența. Asupra timpului petrecut de Beethoven aici, cităm cîteva rînduri ale Theresei din memoriile sale :

„Atunci s-a cimentat între noi prietenia sinceră, afectuoasă, care a durat pînă la moartea lui, vai, așa de prematură. A venit la Buda ca și la Martonvasar și a fost primit în societatea-republică a noastră, ai cărei membri, bărbați și femei, erau oameni distinși". De mai mulți ani, dealtminteri, Beethoven venea în Ungaria ; la 7 martie 1800, dăduse la teatrul din Budapesta un concert călduros apreciat de *Magyar Kurir ;* a locuit la prinții Eszterházy, la Kismarton (azi Eisenstadt, în comitatul Sopron sau Oedenburg).

La Kismarton, decorul are mai multă amploare ; umbra lui Haydn plutește pretutindeni ; la Eszterházy, mai precis în teatrul din parc, fuseseră cîntate operele lui Haydn ; aproape de Eisenstadt și de marele castel pe care familia l-a renovat în 1805, va fi înhumat gloriosul maestru de capelă al prințului, și fără nici o îndoială, Beethoven va fi făcut și el pelerinajul devenit tradițional.

Asupra logodnei cu Therese nu posedăm decît indicații foarte vagi. Să fi fost ea, cum crede Thayer, Nemuritoarea Iubită ? Autorii cei mai bine informați, Nohl sau Tanger, s-au contrazis sau au fost respinși. Autobiografia Theresei, publicată de La Mara în 1909 (Das Geheimnis der Gräfin Brunswik), a fost redactată cu cel puțin patruzeci de ani după evenimentul din viața ei care ne interesează cel mai mult. Therese va trăi pînă la 17 septembrie 1856 ; numele ei, iubirea ei au dat loc la multe romane. Sînt de așteptat unele indicații noi de la lucrările întreprinse de Mariana Czeke, conservatoarea bibliotecii Universității din Budapesta. Deoarece prima școală pentru copii din Ungaria a fost înființată în 1828 de către contesa Brunswik, contele Klebersberg, ministru al Instrucțiunii Publice, a ordonat publicarea critică a *Jurnalului* Theresei. Trebuie să-i mulțumim : aceste confesiuni, scrise în limba

germană, însumează mai mult de treizeci de volume, la care se adaugă treizeci și cinci de teancuri cu diferite note. Prețioasele documente aparțin strănepoatei Theresei, doamna Irène de Gerando, născută contesă Teleky. Pînă în prezent nu a fost descoperit nici un text care să permită a se crede că între Therese și musafirul ei ar fi fost mai mult decît o prietenie sincer afectuoasă ; în volumele studiate, nu se întîlnesc decît cinci mențiuni destul de banale despre Beethoven ; numai a cincea conține unele remarci interesante. Therese laudă caracterul prietenului ei, așa cum ne-am obișnuit și noi să-l socotim. „Puterea lui stă în voință, scrie ea, dar el nu vrea decît binele". O frază foarte simplă dă de gîndit. „Cît despre femei, are față de ele atenții gingașe, dar sentimentele lui față de ele sînt pure, cum ar fi cele ale unei tinere fete. *Gegen Frauen hegt er eine zarte Achtung und seine Gefühle für dieselben sind jungfräulich rein*".

Din anul 1805, anul creării și remanierilor lui *Fidelio*, datează o sonată pentru pian (op. 54), în două mișcări *(tempo di menuetto, allegretto)*, cîteodată nedrept judecată ; e scurtă, abruptă, dar foarte avîntată în prima ei parte, unde se discerne un motiv folosit și în *Simfonia a V-a*, iar în a doua mișcare e chinuită ca într-un delir. Opera importantă, a doua zi după marele efort pentru *Fidelio*, este *Simfonia a IV-a*, în si bemol major (op. 60), scrisă în 1806. Pentru a înțelege și gusta din plin pe Beethoven, se cuvine să înșiruim creațiile sale nu în ordinea publicării lor, ci în ordinea conceperii lor. Astfel, sîntem autorizați să presupunem că *adagio* în mi bemol, cu acea temă pe care viorile o încredințează clarinetului și flautului, a fost inspirat de Therese. Trebuie să căutăm în acest cîntec de iubire originea secretă a lucrării, ardoarea și tandrețea din bogatul allegro neavînd alt scop decît să ne ducă tot acolo. Observăm din nou întrebuin-

țarea abilă a timpanilor în acompaniamentul quartetului și în ritmarea temei din adagio. Dar aceste amănunte dispar în volbura înfierbîntată a întregului. Niciodată o femeie dorită nu a primit o ofrandă mai somptuoasă ; în producția simfonică a lui Beethoven nu există un poem mai meditativ, mai intim decît acesta. El a luat naștere în fundul pădurilor, pe malul lacului de la Martonvasar, în peisajul acela îmbibat de muzică și învăluit în melancolie. Cu toate că lipsesc cuvintele, această inspirație e cu mult mai caldă, mai colorată, decît cea care a zămislit pe *Fidelio*. Nici o șovăială, sau, cum spun pictorii, nici o schiță la care s-a renunțat ; temele se impun cu hotărîre și fermitate. Menuetul se prezintă ca un supraviețuitor din vechiul regim și evocă atmosfera de altădată de la castelul conților Brunswik, unde se respectau manierele de odinioară, din considerație pentru seniorul Anton ; se mai purtau încă jaboul și tricornul, iar în parc se auzeau ecouri asemănătoare celor care, în trio, se exprimă prin vocile unite ale cornului și oboiului. Și, atît la început cît și în izbucnirile din final, bucuria irumpe ca o bruscă apariție a soarelui și scaldă totul în lumină ; mai mult încă, puterea, voința de a trăi, pasiunea, se dezlănțuie în orchestră într-o ultimă explozie de entuziasm.

Tot pe atunci, Beethoven scria, dedica lui Stefan Breuning și publica *Concertul pentru vioară și orchestră* (op. 61), care a fost executat pentru prima oară de Klement și pe care Dl. George Enescu îl interpretează astăzi cu atîta autoritate. Este un veritabil triptic muzical. *Allegro*-ul, cu două teme principale, a provocat protestele muzicienilor prin apariția neașteptată a unui re diez, repetat de mai multe ori, plasat împotriva tuturor regulilor rigide de școală și cu o intenție neînțeleasă pentru noi. În centrul *larghetto*-ului, cîntul se înalță pe o temă pură, simplă, candidă, dar cu elanuri de pasiune caldă, de dă-

ruire a întregii ființe umane către un ideal ; amploarea rar întîlnită a intervalelor sporește expresivitatea frazei... întrebări neliniștite puse viitorului necunoscut, răspunsuri optimiste date de o inimă iubitoare... emoția e profundă, duioșia învăluie totul... e un imn închinat speranței, năzuinței spre fericire. *Rondo*-ul ne antrenează într-un iureș de veselie întretăiat de reveniri ale emoției, ale accentelor de încredere în dragoste. De același gen, inspirat de același sentiment, construit după același plan dar mai înflorit, mai complicat cu arabescuri și, la început, quasi italian ca stil, ***Concertul în sol*** (op. 58), pentru pian, a fost compus tot în 1806. El este alcătuit din trei părți : *allegro moderato, andante con moto, rondo,* ultimele două cîntîndu-se fără oprire. În mijlocul celor mai amenințătoare dezvoltări se strecoară fraze pline de blîndețe și de visare. Durerea și forța se înfruntă într-o viguroasă dramă lirică. Lamentația din *cantabile* domină puțin cîte puțin chemările imperioase ale orchestrei, izbucnește în lacrimi, apoi se liniștește, în timp ce tema violentă a coardelor se estompează, se pierde în depărtări. După accentele așa de sfîșietoare din aceste pagini incisive, eleganta veselie din *vivace*, verva sa, aproape că ne-ar scandaliza dacă Beethoven nu ne-ar fi obișnuit mai de mult cu astfel de contraste. Pe deasupra, chiar în ultima parte, virtuozitatea strălucitoare rămîne tot timpul în serviciul inspirației ; este una din legile de bază pe care și le impunea acest geniu.

Acestei epoci, acestor ani de pasiune și de speranță aparțin și cele trei quartete de coarde, op. 59 (Nr. 7, 8 și 9), care formează un grup atît de distinct. O notiță autografă, pe un manuscris păstrat la Biblioteca din Berlin, ne informează că cel cu numărul 7 a fost început la 26 mai 1806, două luni după reluarea lui *Fidelio.* Despre această operă scînteietoare, autorul însuși i-a vorbit astfel Bettinei von Arnim : „Din focarul entuziasmului iese la lumină me-

lodia ; înfierbîntat, o urmăresc, reușesc să o regăsesc ; ea zboară din nou, dispare, se afundă ca într-o prăpastie. O ajung iarăşi din urmă, o prind în braţe, o strîng la piept cu deliciu ; nimic nu mă mai poate despărţi de ea ; o multiplic în diverse modulaţii şi iată-mă triumfător : am dat naştere ideii muzicale". Beethoven ne arată mai bine decît orice comentator ceea ce, în aceste quartete ca și în *Simfonia în si bemol* sau în *Concertul în sol,* defineşte geniul lui. Dezvoltarea muzicală nu ascultă numai de regulile clasice ale compoziţiei, aşa cum le-a fixat Haydn, ci și de inspiraţie, de nuanţele ei, de avînturile ei, de contradicţiile ei. Quartete sau simfonii, modul de creaţie este acelaşi. Mai tîrziu, în ultimele lui opusuri, Beethoven va accentua şi mai mult, iar după unii va exagera maniera lui personală. Aici, sîntem în prezenţa producţiei sale cea mai inspirată și cea mai echilibrată. Valul liric izbucneşte din abundenţă ; micul izvor ale cărui ape capricioase se scurgeau de-a lungul primelor producţii originale s-a transformat într-un mare fluviu. Fluviu sau torent. Ideile notate în caietele de schiţe încă din 1804, temele ce se interpun printre studiile pentru *Fidelio* şi pe care le scria pe foi volante, la întîmplare, în timpul cîte unei plimbări, sub șocul impresiilor de moment, frazele pe care le relua și le prelucra neîncetat, prind acum o viaţă nouă, încălzite de iubirea pentru Therese ; va dedica aceste quartete, în ianuarie 1808, cînd le va publica, binevoitorului conte Rasumowsky şi, poate din curtoazie faţă de protectorul lui, va însera în ele cîteva arii ruseşti. Dar inspiraţia apare cu totul nouă și pînă şi prietenii cei mai intimi ai compozitorului, muzicienii din grupul Schuppanzigh, izbucnesc în rîs cînd cîntă *Quartetul în fa,* pentru noi aşa de limpede astăzi. Nu ne mirăm că introducerea din *Quartetul al IX-lea,* cu provocatoarea lui independenţă, a speriat pe primii ascultători.

Cîteodată descoperim originea operei. Nobilul *adagio* din *Quartetul al VII-lea* deplînge moartea unui prieten, a unui frate. Beethoven aparținea, după toate aparențele, masoneriei, ca și prietenul lui Wegeler care, exact în 1806. publica liedul *Der Freie Mann.* O notă scrisă pe o schiță precizează intenția lui Beethoven : *o salcie plîngătoare sau un salcîm pe mormîntul fratelui meu.* Alte mărturii ne arată pe compozitor luptînd împotriva tragicei lui infirmități și încurajîndu-se pe sine : „Așa cum te arunci azi în vîrtejul societății, tot astfel trebuie să poți să scrii lucrări, în ciuda tuturor impedimentelor sociale. *Surzenia ta să nu fie o piedică în arta ta !* Trebuie să vrei !"

Tuturor acestor mizerii care îl copleșesc. suferință fizică, neplăceri ale războiului, eșecuri dramatice, dragoste neîmplinită, Beethoven, mai mult ca oricînd stăpîn pe el însuși, le opune libertatea geniului lui, aci calm și savant variat *(allegro* din *Quartetul al VII-lea),* aci lăsîndu-se furat de fantezie și umor, apt pentru evocări de-abia sugerate, făcînd să se nască și să capete viață dansuri, strigăte de bucurie sau de tristețe, zguduind pe auditor prin violența contrastelor, intim sau exuberant, supus sau revoltat, dînd frîu liber preaplinului din sufletul lui într-un coral *(adagio* din *Quartetul al VIII-lea)*, evocînd jocurile capricioase de la o serbare (finalul celui de al VIII-lea), sau înfundîndu-se în viziuni sumbre, șovăitor în unele momente ca un călător obosit și dezolat rătăcit pe drum, încovoiat sub greutatea nefericirii sau sub aceea a amintirilor *(andante con moto* din *Quartetul al IX-lea),* mereu pasionat și necompunînd decît pentru satisfacția lui, pentru plăcerea de a lăsa să vorbească spiritul care clocotește în el. Gîndirea se adîncește de la o operă la alta, își croiește drum. „Puțin îmi pasă de vioara ta", declară el bietului Schuppanzigh înspăimîntat. Totuși, savanta întrebuințare a instrumentelor îl ajută să dea acestei gîndiri expresii diferite, un colorit

diferenţiat, dacă se poate spune astfel, fără ca să dispară unitatea inspiraţiei. Violoncelul, odinioară redus să execute basul de acompaniament, expune cu vocea lui patetică, la începutul *Quartetului al VII-lea*, tema decisă pe care va fi clădit allegro-ul şi pe care vioara o va ridica pînă în înaltul cerului ; în mişcarea următoare, tot el, cu o singură notă, introduce jocul *scherzo*-ului. Virtuozul Bernhard Romberg se va mira şi va rîde de ea, cum vor rîde şi orchestranţii lui Habenek la prima repetiţie a *Eroicei*. Şi tot violoncelul e cel care lansează aria rusească din final. Viola va cînta singurătatea, părăsirea, tristeţea întunecată. Întrebările instrumentale sînt urmate uneori de tăceri expresive *(allegro* din *Quartetul al VIII-lea) ;* de-a lungul unei măsuri întregi, gîndirea se concentrează înainte de a se exprima.

Oricare ar fi intenţia sau, dacă îndrăznim să întrebuinţăm această expresie, subiectul tratat, mijloacele rămîn infinit de simple. Violonistul Holtz şi pianistul Czerny spun că sublimul *adagio* din *Quartetul al VIII-lea* a fost inspirat lui Beethoven într-o noapte pe cînd era adîncit în meditare, în vîlceaua de la Baden. Poetul-muzician contemplă cerul şi cugetă asupra armoniei aştrilor. E un extaz sub stele, efuziunea unui suflet însingurat, izolat, adîncit în durerea lui, tulburat, apoi resemnat, senin ; melodia se desfăşoară cu lenta continuitate a norilor, uneori tăioasă ca un strigăt, alteori blîndă ca o rugăciune. Tehnica se dă de o parte, ca să lase locul visării, fanteziei, misterului. În toată creaţia lui Beethoven, nu va fi nimic mai revelator pentru geniul lui ca acest admirabil grup al celor trei quartete. Maestrul a dovedit de mult că el cunoaşte tradiţia, că poate să se conformeze ei, că ştie să trateze un final după preceptele şi exemplul lui Haydn ; dar această tradiţie, acum, el o respectă sau o respinge după plac. Ceea ce îi este propriu este somptuoasa poezie a acestor opere, bogăţia unei imaginaţii inepuizabile, care ne surprinde prin

neprevăzutul invenției. Încă o dată, să ne ferim de a preciza mai mult, de a avea pretenția că putem indica sentimentul latent din fiecare frază. Muzica își îndeplinește și aici rolul ei simplu și adevărat : de a sugera, de a lăsa minții spații largi, infinite, pentru visare ori pentru acțiune.

Această ciudată introducere din *Quartetul al IX-lea*, această căutare prin noapte, ce sentiment sau ce idee l-a dictat ? Ce durere face să plîngă acest sfîșietor *andante con moto quasi allegretto*, acompaniat tragic de pizzicato-urile violoncelului ? Să ne resemnăm și să rămînem în necunoscut. Tot asemenea, în fuga finală, este oare adevărat că autorul a voit să descrie grozăviile bătăliilor sau agitațiile din natură, marea, vîntul, tunetul și fulgerele ? Poate... Dar, în toate aceste tălăzuiri de imagini, se vede bine că se lasă dus de propria lui forță sau de propria lui obidă, că simte nevoia de a da curs puternicei dragoste de viață care freamătă în el și îl chinuie. Creatorul prodigios, în plină vigoare ai celor treizeci și șase de ani, se lasă stăpînit de demonul lui interior. Vom cunoaște un Beethoven și mai rănit, cel din ultimele quartete ; în culegerea publicată în 1808, el se prezintă nu numai ca un nou venit doritor să seducă, ci și ca un dominator care vrea să se impună. „Îmbrățișează pe sora ta Therese — scrie el lui Brunswik — și spune-i că sînt pe cale să ajung un om mare". Sensibil dar indiferent la dorințele mulțimii și la obiceiurile ei, spontan, eliberat de orice influență scolastică, revoltat împotriva regulilor și proporțiilor clasice cînd ele contrazic sau îi îngrădesc fantezia, accentuînd în opera sa contrastele care sînt însăși legea vieții, Maestrul bucuriei și al doliului, al intimității și al eroismului, se înalță tot mai sus în trufașa lui izolare și compune nu pentru o epocă sau pentru un grup, ci pentru toți oamenii și pentru toate timpurile.

*

În 1807, scrie uvertura devenită celebră pentru piesa *Coriolan* a lui Collin. H. J. von Collin, aproape de aceeaşi vîrstă cu el, era născut la Viena şi studiase acolo dreptul ; a devenit consilier al Curţii şi a primit titluri de nobleţe. A compus poeme, balade, cîntece, dar avea preferinţă pentru tragedia în gen antic. Culegerea de opere ale acestuia pe care fratele său o va publica la Viena în 1814, după moartea sa prematură, conţine un *Regulus* şi o dramă *Horatius*. Pe vremea la care am ajuns, opinia publică îl considera, nu fără exagerare, moştenitorul lui Schiller. Goethe îl laudă dar îi reproşează că nu a pus în lumină suficientă la orizontul tablourilor lui cetatea Roma, această „enormă entitate". Motivele care l-au interesat pe Beethoven în istoria lui Coriolan sînt aceleaşi care îl făcuseră să scrie *Fidelio ;* lui îi plăceau aceste subiecte nobile care înlesnesc exprimarea celor mai adînci sentimente omeneşti : dragostea, patriotismul. Amintirile foarte recente ale războiului îl fac şi mai sensibil faţă de vechea legendă. El înţelege bine, acum, neliniştile unui oraş expus, cu toate rugăminţile trimişilor lui, la furiile învingătorului. Mai fericită decît Viena, Roma a fost salvată prin rugăminţile unei soţii şi unei mame. Aceste frămîntări, uvertura *Coriolan* le redă cu un patetism lipsit de orice declamaţie.

Puţin cîte puţin, reputaţia lui Beethoven ajunge şi în Germania. La Leipzig, publicul concertelor săptămînale primeşte cu entuziasm, în cursul mai multor execuţii succesive, *Eroica*. La Viena, în martie, Lobkowitz dă două „academii", în care se aud *Concertul pentru pian*, cîteva arii din *Fidelio*, uvertura *Coriolan* şi cele patru simfonii scrise pînă atunci. Către sfîrşitul anului, societatea pe care războiul o izgonise din capitală revine acasă ; Beethoven dirijează el însuşi în faţa unui public de amatori *Simfonia*

în si bemol și obține un viu succes. Dar acest succes nu depășea un anumit cerc. Weber continua să ironizeze acest geniu ce nu ținea seama de tehnica tradițională și critica incoerența ideilor lui, abuzul de pauze și de coroane.

La Paris, lucrările lui Beethoven figurau deja în programul exercițiilor de la Conservator. Știm din *Revue philosophique, littéraire et politique* din anul 1907 (p. 511) că al treilea concert din acea stagiune s-a deschis cu o simfonie a maestrului vienez. „E bună, declară autorul cronicii. Stilul e clar, strălucitor și rapid. A fost perfect executată de orchestră și a făcut mare plăcere."

Tot atunci, Beethoven adresa „onorabilei direcții a Teatrelor Imperiale și Regale din Viena" o petiție pentru a obține o situație stabilă. „Luînd întotdeauna drept călăuză, în cariera sa, nu gîndul la pîinea zilnică ci interesul artei, înnobilarea gustului și aspirația spre idealul cel mai înalt și spre perfecțiune", sacrificîndu-și prin aceasta interesele sale materiale, dar ajuns astăzi să fie cunoscut destul de departe și să fie bine primit de publicul vienez, Maestrul dorește, din patriotism german, să nu ia drumul străinătății. Sfătuit de principele domnitor Lobkowitz, el cere deci conducerea unui teatru care i-ar îngădui să se fixeze în capitala austriacă. Și se oferă : 1) să compună anual cel puțin o operă mare, pe un subiect ales de acord cu direcția, în schimbul unui salariu fix anual de 2 400 florini și beneficiul fiecărei a treia reprezentații ; 2) să predea, anual și gratuit, „o mică operetă sau un divertisment, coruri, piese ocazionale, după dorința și nevoile onorabilei direcțiuni, în speranța că i se va acorda o zi pe an pentru un concert în beneficiul lui".

Onorabila direcțiune nu a răspuns la această umilă petiție. Regretăm pentru Beethoven — omul care, avînd intenția neîndoielnică de a se căsători cu Therese, voia să-și

asigure mijloacele de existență. Din punctul de vedere al artei însă, ne bucurăm că distinșii negustori cărora le erau încredințate teatrele imperiale și regale nu l-au transformat în furnizor de operete și de „piese ocazionale". Chiar dacă avea să sufere din zi în zi și mai mult, genialul muzician care tocmai scrisese *adagio*-ul din al șaptelea quartet nu ar fi putut să se coboare pînă la astfel de micimi.

VIII

Beethoven vrea să părăsească Viena

Anii 1808 şi 1809 marchează o perioadă de vîrf a forţei şi maturităţii la care ajunsese talentul lui Beethoven.

Din această epocă datează : arietta *In questa tomba oscura,* pe cuvinte de Giuseppe Carpani, poetul curţii imperiale cunoscut prin lucrările consacrate lui Haydn şi mai tîrziu lui Rossini ; — cele *32 variaţiuni pentru pian în do minor ;* — patru melodii pe cuvinte de Goethe pentru soprană şi pian *(Sehnsucht) ;* — *Missa în do major* op. 86 (a cărei primă audiţie a avut loc în septembrie 1807 în casa prinţului Eszterházy de la Galantha) ; — *Sonata pentru pian şi violoncel,* dedicată baronului Gleichenstein (op. 69) ; — două splendite *trio*-uri pentru pian, vioară şi violoncel, oferite contesei Maria von Erdödy ; — o *fantezie* şi o *sonatină* pentru pian (op. 77 şi 79) ; — *Fantezia pentru pian, cor şi orchestră* (omagiu regelui Bavariei Maximilian Joseph (op. 80) ; — *Variaţiunile pentru pian* (op. 76), scrise pentru „prietenul Oliva".

Sonata pentru pian şi violoncel va fi cîntată pentru prima oară — se pare — în 1812, de Czerny şi Linke. Alfred Cortot şi Pablo Casals ne-au fermecat cu ea în concertul memorabil de la Opera din Paris, la 16 iunie 1927. Un scurt dar admirabil *andante* se intercalează între un *scherzo* plin de elegant capriciu şi invenţiile vesele din *allegro vivace.* În durerosul *largo* din *trio în re,* gîndirea

lirică se revarsă ; poetul muzician se lasă dus spre o confesiune amplă, sinceră : se aud, în ritmurile şi accentele melodiei, bătăile unei inimi generoase. *Largo* e populat cu fantome, declară violoncelistul Salmon. *Allegretto* din al doilea trio, de o formă aproape unică, închide într-un cadru profund dramatic cea mai originală fantezie. După opus-ul 71, s-ar părea că Beethoven nu mai poate să ne spună nimic nou. *Fantezia cu cor* a fost oferită (dedicaţiile lui Beethoven nu sînt niciodată fără motiv) regelui Bavariei, Maximilian I, aliat cu Franţa, care primise prin actul din 1802 un număr important de oraşe şi căruia tratatul de la Pressburg îi atribuise, împreună cu coroana, Tirolul, Brisgau şi o parte din Suabia austriacă. Maximilian aderase la Confederaţia Rinului şi îşi întărise alianţa cu Napoleon, căsătorindu-şi fiica cu Eugène de Beauharnais. Tratatul din 1809 va adăuga la posesiunile lui Salzburgul, patria lui Mozart. *Fantezia* se inspira dintr-un lied compus pe vremuri de Beethoven (*Seufzer rines Ungeliebten*) ; ea conţine, cel puţin sub formă de schiţă, oda bucuriei din *Simfonia a IX-a*. Tema apare într-un *meno allegro*, e reluată şi amplificată de flaut, fagot, clarinet şi oboi în stilul obişnuit al variaţiunilor, se rezolvă într-un *adagio*, ia un accent eroic în marşul pe care acordurile quartetului îl punctează în contratimp, după un procedeu pe care îl vor relua unii compozitori moderni (Stravinski în finalul din *Petruşca*), e larg dezvoltată de către cor. Găsim aici o nouă dovadă de eroarea care se comite cînd se vorbeşte despre opoziţia dintre diferitele părţi ale operelor lui Beethoven ; liedul, fantezia, simfonia, decurg din aceeaşi idee ; la el, este continuitate în evoluţia muzicală : ansamblul păstrează o perfectă unitate organică.

Cele *32 variaţiuni în do minor* au apărut în aprilie 1807 ; pe o temă simplă, de opt măsuri, se succed o serie de piese

mici, cu caracter foarte deosebit, dar în care revine mereu melodia inițială ; ultima este, dintre toate, cea mai copioasă, cea mai scînteietoare. *Sonatina* (op. 79, sonata nr. 25), cu o temă de vals, ne poartă în trecut prin fragilitatea ei, prin ingenuitatea desenului, grația melancolică a andantelui și spiritul finalului ; scriind-o, poate că Beethoven s-a întors cu gîndul la zilele tinereții lui, la serile de la Bonn. Ca o revanșă, *Fantezia* op. 77, dedicată lui Franz von Brunswik, cel mai scump prieten din acei ani grei, uimește și seduce prin libertatea compoziției, prin originala prezentare a *adagio*-ului, printr-o inspirație foarte vecină cu cea care a creat quartetele și care se va manifesta în *Simfonia pastorală*. Caracterul ei fragmentat, contrastele ei, îndrăzneala din *presto* marchează, mai puternic decît în cele mai mari opere, independența Maestrului. „Din acest *presto*, indică Lenz, s-a născut *Erlkönig* de Schubert".

În septembrie 1807, Beethoven termina și dedica lui N. Eszterházy *Missa în do major* (op. 86), executată pentru prima oară la Eisenstadt (mai tîrziu va fi dedicată prințului Ferdinand Kinsky). Această *Missă* pentru patru voci cu acompaniament de orchestră, nu este una dintre producțiile cele mai originale ale Maestrului. Ne aducem aminte că am auzit-o la 11 noiembrie 1928 în capela Invalizilor de la Paris, zece ani după salva de tun care marca sfîrșitul războiului mondial 1914—1918. Decorul și data aceasta sporeau solemnitatea audiției. Deasupra tribunei care domină locul rezervat corului, drapele vechi, zdrențe de mătase în culori de trandafiri ofiliți, lăsînd să se vadă urzeala pînzei, evocă bătăliile de pe vremuri mai puțin brutale decît măcelurile noastre moderne ; embleme regale sau princiare, turnuri albe în centrul stemelor roșii, flori cu nuanțe de azur sau de liliac decorează glorioasele steaguri ce par a tresări la cea mai ușoară adiere de vînt.

Pe zidul din dreapta, fixat pe peretele gol, un crucifix negru, asemănător cu crucile de lemn ale soldaților căzuți în lupte, opune impasibila lui seninătate strălucirii marmoreene a coloanelor răsucite în spirală. Nu se vede mormîntul *, dar te simți obsedat de vecinătatea lui. Lumina făcliilor, reflectată de vitralii și de aurării, înroșește, ca un apus de soare, bolta Domului. *Andante*-le, ca o rugă, cîntă *Kyrie* : *allegro*-ul eroic din *Gloria* lansează, optimist, un prim apel la pace, la pace între oamenii de bună-credință. Comparate cu operele din aceeași epocă, (quartetele pline de foc, Simfonia a patra), unele părți din această Missă, de pildă andantele din *Qui tollis*. *Miserere* și *allegro* din *Quoniam tu solus*, *Hosannah* par reci, cu un elan foarte reținut. Dar iată că un ecou din *Fidelio* traversează imnul ; strofa care îl aduce e ca o fîlfîire de aripi ale unei păsări uriașe ce se ridică spre înălțimi. Cu *Benedictus*, valoarea expresivă se accentuează ; în *Agnus* ruga devine mai persuasivă și o altă frază, gingașă și profund umană, introduce invocația finală, atît de tulburătoare în acest loc și la acea oră. *Da nobis pacem* cîntă sufletele imploratoare ; mintea și inima se contopesc, se reculeg în această nevinovată voce de copil, susținută de o melodie amplă și plîngînd pentru milioane de morți. *Libera nos, Domine* ! Scapă-ne de aceste barbarii ! Arzătoarea chemare pe care omenirea o rostește de cînd e ea răsună încă o dată prin textul străvechi și prin glasul unui om de geniu cu inima caldă, care o va relua cu și mai mare putere, în Simf*onia a IX*-lea și în *Missa în re*.

În anul 1808 au fost compuse, sau cel puțin terminate, *Simfonia a V-a*, în do minor (op. 67), supranumită *a Destinului*, și a șasea, *Pastorala* (op. 68).

* Mormîntul lui Napoleon I, aflat în cripta Domului Invalizilor (*N. tr.*)

La cea în do minor, dacă judecăm după publicațiile lui Nottebohm și după caietele autografe, Beethoven lucra încă de pe cînd scria *Fidelio* și *Concertul pentru pian în sol major*. Cele patru note de la început i-au fost inspirate, zice tradiția, de un strigăt de pasăre auzit în Prater, probabil unul din acei granguri cu rochiță galbenă pătată cu negru care își duc viața pe la margini de păduri, mai ales dacă este pe acolo și vreo apă curgătoare. Dar acestui strigăt Beethoven i-a dat valoare simbolică. „Așa bate Destinul la ușă. (*So pocht das Schieksal an die Pforte*)". Intregul *allegro* comentează ideea cuprinsă în această temă vehementă, lansînd întrebări ale cornului, lăsînd loc meditației prin tăceri și pauze, îngemănînd dialoguri emoționante între armonie și quartetul de coarde, înainte de a strînge într-un tot întreaga orchestră pentru avîntul final. Nemuritoarea elegie din *andante* se dezvoltă cu cea mai expresivă simplitate ; un cîntec se înalță, dulce și calm, întretăiat de amintiri ; instrumentele îl preiau în diferite variații ; violoncelele și violele îl împodobesc cu broderii suave ; pe ici pe colo, cîntecul se accentuează sau încetează, ca și cînd vocea gîfîindă ar fi epuizată ; armonia îl reia și îl intensifică. Beethoven este aici el întreg ; discreta abilitate a variațiilor nu tulbură nici o clipă puritatea continuă a liniei melodice. Imnul se revarsă din belșug și cine l-a auzit o dată nu-l mai uită niciodată. Cu o desăvîrșită știință, compozitorul utilizează timbrele diferite ale instrumentelor, conduce sunetul ieșit din sufletul aspru al contrabașilor, îl face să se piardă în murmurul flautelor, scandează ritmul timpanilor și ne duce la triumful din ultimul *allegro*, atît de minunat comentat de Berlioz. Acest amestec de inspirație susținută și de capriciu ; echilibrul fericit în expunerea și dezvoltarea ideii ; caracterul cu totul personal al operei, arhitectura ei, amploarea ei sonoră ; neliniștea

ascunsă în ea ; furtunile care pornesc din depărtări, se apropie, se precizează, izbucnesc ca o vijelie ; libertățile care multă vreme au intimidat pe dirijori și i-au făcut să sară peste unele pasagii ; disprețul unui compozitor ce se lasă în voia inspirației, față de proporții și de reguli ; tumultul din finalul eroic, toate aceste noutăți erau de natură să deruteze un public cultivat dar obișnuit cu mai multă măsură. Schumann a povestit istoria acelui copil care s-a speriat cînd a auzit sfîrșitul *scherzo*-ului. Le vor trebui cîțiva ani celor mai buni judecători ca să recunoască faptul că *Simfonia a V-a* introducea în muzică ceea ce Grove numește „o fizionomie nouă". Această revoluție, pe care Berlioz o va celebra cu exaltare, Beethoven o provoca fără vreo poziție teoretică aprioricā, fără formule de școală, pur și simplu pentru că, într-o operă atît de amplă, stăpîn pe toate resursele lui, se destăinuia încă o dată cu o genială sinceritate. Această năvalnică revărsare de energie, de voință înfăptuitoare, de luptă pentru a învinge orice obstacol este și va fi cît lumea de un efect tonic extraordinar.

În același an, Beethoven termina *Simfonia pastorală*, concepută poate încă din 1806 dar scrisă începînd din 1807. El a precizat în mai multe rînduri că voise nu să compună un tablou muzical, unul din acele *Tongemählde* pe care le dezaproba, ci să evoce sentimente, ca cele pe care le resimțim cînd ne ducem la țară, bucuria plugarilor adunați la un loc, plăcerea lor de a vedea furtuna. Cunoaștem fanatica lui dragoste pentru natură ; de multă vreme, culegea temele pe care i le sugera ea. S-a găsit într-un carnet din 1803 notația murmurului unui rîu, cu indicația ades reprodusă : „Cu cît e mai mare pîrîul, cu atît mai grav este tonul". În grădinile de la Heiligenstadt, aproape de scumpul lui Kahlenberg, sub ulmi, a compus el toată opera, sau

o parte din ea ; dacă dăm crezare lui Schindler, el ar fi voit să facă să se întrevadă acei muzicanți de la țară care, după mai multe sau prea multe căni de vin, adorm cîntînd ; cu acest gînd culegea spre a le îmbogăți teme de melodii și de jocuri populare, familiare austriecilor. Motivele rustice din *allegro* răsună la viori ; teme secundare le înfășoară ca niște panglici ; și unele și altele sînt atît de simple încît s-ar zice că sînt luate direct dintr-o horă țărănească sau de pe buzele unei fete de pe cîmp. Scena se desfășoară la malul unui pîrîu. Cu toate că spunea că nu vrea să descrie. Beethoven a dat ca acompaniament frazelor melodice zgomotul cadențat al apei. În fundul pădurii, lîngă cuibul pe care și l-a construit în primăvară, privighetoarea își cîntă voios trilurile care vor tăcea cînd anotimpul dragostei se va fi sfîrșit, cînd puii ei își vor fi luat și ei zborul. „Cînd privighetoarea cîntă, scrie Maurice Barrès în *Colina inspirată*, nu se aude un cuvînt, un cîntec, ci o imensă speranță. În accente de o drăgălașă naturalețe, se înalță spre văzduhuri adevăruri universale. Își laudă tovarășa de viață, umila femelă ascunsă în frunzișuri și nevăzută ; și totuși, cîntul ei mișcă toate inimile și, dincolo de inimi, ajunge mai sus, spre divinitate. Cîntec în grădină, încîntare în sufletele noastre ! Și apoi, deodată, marele sentiment și nemuritoarea speranță se pierd în moarte". Venită și ea ca să-și petreacă aici frumoasele zile de vară, sălbatica, neastîmpărata prepeliță își trimite chemarea către cer, între două fîlfîiri ale aripioarelor ei ; soarele sclipește în mica linie galbenă dintre pene. Cucul călător anunță că s-a îndrăgostit iar. Copacii înșiși freamătă, cuprinși de iubirea care înviorează universul întreg ; este o primăvară ca în Lucretius. Un sunet de corn face să vibreze pădurea. Izvorul susură, mîngîiat de adierea ușoară a vîntului. Flautele rup tăcerea. În acest cadru pri-

măvăratec, omul nu intervine decît după explozia generală de viață a tot ce e în natură. Natura toată tresaltă și cîntă. Însuflețit de această bucurie a pămîntului dătător de roade, țăranul dansează un bourrée greoi ; nu este divertismentul din opera comică de gen francez ; este vîrtejul unor ființe naive, amețite și excitate de vraja soarelui veșnic tînăr, de aura lui neîntinată. Iată scena clasică a furtunii, cu efectele ei ușoare, fulgere, răpăitul ploii, trăsnetul care cade din înaltul cerului. Beethoven reîmprospătează un subiect foarte des tratat ; este, în mișcarea a patra din *Simfonia a VI*-a, un moment încîntător, cînd viorile și oboii readuc pe încetul liniștea în acest decor zguduit de vijelie. Cîntul final de recunoștință exprimă sentimentele pe care Beethoven le va descrie mai tîrziu în notițele sale, în timpul plimbărilor pe Kahlenberg : un deism à la Rousseau, un extaz născut din admirația lui pentru splendorile naturii dar fără falsă retorică, o emoție plămădită din fericire omenească și din seninătate. În această operă, care a fost calificată de unii prea lungă, Beethoven s-a liniștit, sau cel puțin s-a uitat pe sine, a uitat necazurile și zvîrcolirile, pentru a lăsa să se oglindească în el însuși natura pe care o adoră. Trebuie să păstrăm recunoștință lui Felix Weingartner pentru că, atunci cînd dirijează *Simfonia a VI*-a, ne dezvăluie toată puterea (am zice chiar tot panteismul), toată impetuoasa spontaneitate și splendida ei unitate în varietate.

Pastorala și *A cincea* au fost prezentate publicului vienez la 22 decembrie 1808 într-una din acele „Academii" muzicale, cum se zicea pe atunci. Era o serată de adio. Programul cuprindea, între altele, *Concertul în sol major* pentru pian, cîntat de însuși autorul, *Sanctus* din *Missa în do major* și *Fantezia cu cor*. Asupra acestei seri de la teatrul *An der Wien* posedăm cîteva informații grație cavalerului Seyfried, unul din muzicienii cei mai stimați

din acel oraş şi din acea epocă. Contemporan, cu o diferenţă de numai cîţiva ani, cu Beethoven, elev al lui Mozart pentru pian şi al lui Albrechtsberger pentru compoziţie, Ignaz Xaver von Seyfried a exercitat funcţia de dirijor la teatrul lui Schikaneder ; critic la *Allgemeine musikalische Zeitung*, teoretician reputat, compozitor, autor prolific de sonate şi de quartete, de misse şi de opere, de balete şi de oratorii, merită un loc în acel complex mediu muzical din Viena de la începutul secolului XIX. Seyfried locuia în aceeaşi casă cu Beethoven, îl vedea în fiecare zi, duceau împreună viaţa de holtei, îl întovărăşea la restaurant ; Maestrul se arăta faţă de el vesel şi caustic. „Boala, ne spune Seyfried, nu se instalase încă ; pierderea simţului atît de indispensabil unui muzician nu-i întunecase încă viaţa". Seyfried a asistat la concertul din 22 decembrie. La execuţia *Fanteziei cu orchestră şi cor*, Beethoven s-a înşelat : uitase că la repetiţie suprimase o repriză care însă rămăsese în ştime ; a trebuit să se scuze faţă de orchestră ; dar critica şi publicul s-au plîns — şi nu fără dreptate — de acest procedeu cam prea fantezist. Tot pe atunci, Beethoven pierdea un prieten. La 28 septembrie 1808 murea violonistul şi compozitorul Paul Wranitzky maestru de capelă la Opera Curţii, care susţinuse eforturile lui Beethoven ; remarcabil exemplu de fecunditate pentru că lăsa opere, balete, douăzeci şi şapte de simfonii. mai mult de patruzeci de quartete, douăsprezece quintete, numeroase trio-uri, concerte instrumentale.

*

De aceşti ani se leagă dragostea lui Beethoven pentru doamna Bigot. Maria Kiene, alsaciană din Colmar, se măritase cu bibliotecarul prinţului Rasumowsky ; era clasată printre cele mai bune pianiste vieneze. Haydn era încîntat de tehnica ei. Se păstrează o scrisoare a lui Beetho-

ven prin care, în vara lui 1808, o invită să meargă să guste cu el, „frumusețea neîntinată a naturii". Bigot, informat, se supără, și Beethoven se scuză în termeni de o modestie înduioșătoare : „V-am spus eu însumi că sînt cîteodată foarte rău crescut ; față de toți prietenii sînt extrem de natural și urăsc orice constrîngere ; îl socotesc și pe Bigot printre ei ; dacă îi displace ceva la mine, prietenia lui și a dumneavoastră vă impun să mi-o spuneți și voi avea grijă să nu-l jignesc din nou. Dar cum poate buna Maria să atribuie atitudinii mele o semnificație rea ?" În unele fraze din această lungă scrisoare, Beethoven întreg se destăinuiește : „Niciodată, niciodată nu veți găsi vreo scădere în noblețea sentimentelor mele. Încă din copilărie, am învățat să iubesc virtutea și tot ce e frumos și bun. Mi-ați rănit adînc inima... De ieri, după quartete, sensibilitatea și imaginația mea îmi spun mereu că v-am făcut să suferiți". Bigot nu a iertat familiaritățile acestea, care îi păreau indiscrete ; și-a dus soția la Paris unde ea și-a cucerit o mare reputație ; va da lecții lui Mendelssohn ; în 1820, încă tînără (era născută la Colmar în 1786), o boală de piept o va răpune.

Ce au devenit, după 1807, legăturile lui Beethoven cu Therese ? Nu putem preciza. Romain Rolland, cel mai informat asupra acestui subiect dintre toți biografii, ne spune că ea a petrecut două veri la Karlsbad pentru a-și îngriji sănătatea : suferea de un „defect al taliei", pe care martori răuvoitori l-au definit o deviație a coloanei vertebrale. Dar „este sigur, ni se mai spune, că în anii aceia atît de grei pentru poetul muzician, Therese și Beethoven au devenit prieteni foarte intimi". Nu ni se vorbește decît cu o extremă rezervă despre crizele pe care le-a avut de suferit ea, despre „iluminarea" care o călăuzește, despre călătoria ei la Florența și la Pisa. Jurnalul, la data de 28 sau 29 martie 1810, conține această notă stranie : „Un

an s-a împlinit din ziua cînd grația Celui de Sus m-a pus într-o situație care m-a făcut să privesc adînc în interiorul ființei mele și al vieții mele sufletești. Din această epocă datează o schimbare completă a felului meu de a gîndi. Am început să înțeleg ce sînt și ce trebuie să fiu și am făcut marea reformă..." Același jurnal ne arată pe Therese luptînd împotriva sensibilității ei, *Sinnlichkeit* a sa. Ce putem spune ? S-a pronunțat numele lui Pestalozzi. Pentru ce ? În 1810, filantropul și pedagogul elvețian era un om de șaizeci și patru de ani și e clar că, în acțiunile ei viitoare, Therese se va inspira din lecțiile pe care le va fi primit de la generosul discipol al lui Rousseau, în special din *Cartea mamelor*. Am voi să știm mai mult, dar indicațiile pe care le posedăm azi rămîn incomplete și confuze. Putem să afirmăm cel mult, pentru că unul din prietenii ei ne-o confirmă, că „ea cînta sonatele lui Beethoven într-un fel care îl înmărmurea și pe autor și pe discipolii lui" și că, depășind cu mult cercul care îngrădea pe atunci educația tradițională a femeilor, avea o cultură vastă și se interesa de toate genurile de cunoștințe umane. Cît despre rest, amănuntele și motivele crizei ne scapă. Vizitînd pe Pestalozzi la Yverdon, Therese a suferit o emoție profundă, a fost cuprinsă de un „foc de iubire" și a luat hotărîrea de a se consacra de acum înainte acțiunii pentru popor ; se pare de asemenea că nenorocirile familiei ei, strîmtorarea materială a surorii ei Josephine, i-au creat obligații presante și imediate. Sacrificîndu-se pentru educația nepoților ei, Therese s-a înălțat pînă la nivelul la care a fost înălțat Beethoven de propriile lui dureri. Ei doi se întîlnesc sus de tot, pe piscuri : „Fără luptă și fără pericol — scrie ea — nu este victorie". „Bunătatea stearpă este o adevărată slăbiciune și a minții și a caracterului." Oricare vor fi fost incidentele din relațiile lor, ea nu va înceta de a-l considera pe Beethoven ca pe unul din men-

torii ei spirituali, alături de Goethe și de Herder. Jurnalul din 1811 ne lămurește din plin. Fără a șovăi, prețuim cu deplină înțelegere tot ce Beethoven a putut cîștiga ca forță și măreție în contact cu un suflet atît de energic și atît de bogat.

În primele zile ale lui ianuarie 1809, Maestrul a fost pe punctul de a-și schimba soarta trecînd în serviciul lui Jérôme, rege al Westphaliei, ca director de muzică la curtea de la Cassel. „În sfîrșit, scrie el editorilor Breitkopf și Haertel, mă văd constrîns de intrigi, lucrături și josnicii de tot felul, să părăsesc singura patrie germană ce ne mai rămîne ; la invitația Maiestății Sale regele Westphaliei, plec ca dirijor. Am trimis azi prin poștă încuviințarea mea. Nu mai aștept decît decretul de numire ca să-mi fac pregătirile de drum". Trebuie oare să vedem în această hotărîre dovada atracției pe care o exercita încă asupra lui Beethoven tot ce era în legătură cu Napoleon ? Acceptînd să se ducă lîngă cel mai tînăr frate al Împăratului, el nu ignora faptul că Jérôme, după numeroase aventuri pe mare, comandase în Silezia un corp de wurtenburghezi și de bavarezi. Ne întrebăm ce ar fi devenit muzicianul la Cassel, sub tutelă.

Societatea austriacă persista în a nu recunoaște pe acest revoluționar în muzică, pe acest eretic sau, cum spuneau adversarii lui, pe acest republican. Despre această izolare, împotriva căreia Beethoven se revoltă, avem dovezi izbitoare. Nu vom intra în prea multe detalii, dar să luăm un exemplu. Doamna de Staël în celebra sa carte *De l'Allemagne* povestește foarte pe larg ce a văzut la Viena în 1808, la Curtea Imperială, pe străzi, la Prater, vorbește despre cultura germană, definește ce înseamnă un creator de geniu, dar de Beethoven nu vorbește : nu l-a cunoscut. Scriitoarea presimțea că se va ivi o nouă forță, că în

curînd romantismul avea să spargă toate zăgazurile, dar n-a știut că prin mulțimea de prin Prater se afla un om care răspundea așteptărilor, și ale ei și ale celorlalți din lumea artelor. Doamna de Staël l-a presimțit pe Beethoven, l-a dorit chiar ca să spunem așa, dar nu l-a cunoscut... Sînt de înțeles motivele dezamăgirii lui Beethoven, dorința lui de a scăpa de moravurile și formalismul din jurul lui. Chiar și orchestranții se strîmbau cîteodată, cînd îi cîntau lucrările. Reputația lui vieneză nu depășea o mică insuliță de diletanți.

Încă ceva și mai remarcabil. Tot în acel an 1808, Viena adăpostește un om deosebit : Henri Beyle-Stendhal. Numit, cîteva luni mai înainte, adjunct provizoriu al Comisarilor de război, fostul ofițer reîntîlnește armata. *Scrisorile către Pauline* ne ajută să-l urmăm. Vine de la Brunswick, oraș al plimbărilor și al obeliscurilor. *Amintirile* lui Strombeck, citate în fermecătoarea carte a lui Paul Hazard, ne fac să cunoaștem viața din aceste mici cetăți germane în timpul ocupației franceze. Niciodată existența nu a fost mai veselă ; se dansează la guvernator, se cinează la Daru ; nobilimea se întrece care mai de care să placă autorităților franceze ; femeile împart cu dărnicie surîsuri. Beyle va veni să se instaleze la Viena în primăvara lui 1807. Capitala austriacă îi dă impresia unei bunăstări desăvîrșite, așa cum numai la Geneva o cunoscuse, după Italia. „Prea multă înclinație spre amor ; la fiecare pas o femeie drăguță", scrie el. La teatrul de la Poarta Carintiei, aude muzică excelentă și se distrează la baletele în gen italian, unde apar figuri grotești. Un acces de friguri îl va lipsi de bucuria de a asista la bătălia de la Wagram. În timp ce cinci sute de mii de oameni se vor bate timp de cincizeci de ore, el va rămîne întins pe o canapea și va distinge fiecare lovitură de tun. Opt zile după moartea lui Haydn, asistă la ceremonia funebră de la Schotten-Kirchen, unde se

execută, în onoarea defunctului, *Requiem*-ul de Mozart. Se află, în uniformă, în banca a doua, în spatele familiei marelui om, „trei sau patru biete femei în negru și cu figuri triste". După toate aparențele, Beethoven a venit și el aici, ca să aducă omagiu celui care l-a chemat la Viena și l-a încurajat. Stendhal, pe care *Requiem*-ul nu-l interesează prea mult, nu-și remarcă formidabilul vecin. Lui îi place *Don Juan ;* ca să asculte aria faimoasă de sub fereastră, se duce mereu la teatru. În timp ce camarazii lui se plimbă veseli prin grădinile imperiale, Beyle se irosește în pasiuni mărunte, indiferent față de frumusețile de la palate ca „un om care ar avea gura plină de apă tare și căruia i s-ar oferi un pahar de apă îndulcită cu zahăr". Ajunge pînă în parcul lui Rasumowsky ; rătăcește cu cîte o femeie prin pădurile din Prater, aproape de casa de vînătoare ciuruită de ghiulele și de gloanțe. Vede și el pe Franz II care, într-o caleașcă de poștă trasă de șase cai albi, se duce la catedrala Sf. Ștefan pentru un *Te-Deum*. Găsește că are o înfățișare *coinche* cum se spune la Grenoble, un „aer neînsemnat, uzat, obosit, un om bun de pus în bumbac ca să aibă puterea de a respira". Acest monarh ud leoarcă de ploaie, care mulțumește lui Dumnezeu nu se știe bine pentru ce, escortat de patru ofițeri din garda lui, uzi și ei pînă la oase este un fel de simbol. Toate aceste spectacole, Stendhal le observă cu o curiozitate extrem de ascuțită. Dar pe Beethoven nu-l observă.

Totuși, muzica îl pasiona și ar fi dorit să trăiască la Napoli ca lacheu al lui Paisiello ; a ezitat între cariera de compozitor și cea de scriitor ; adora opera lui Mozart, această amantă gravă și cîteodată tristă, pe care o iubești și mai mult pentru tristețea ei, și era entuziasmat de Cimarosa. Dar scriind *Viețile lui Haydn, Mozart și Metastasio,* carte în care împrumută mult — și ne servim de un cuvînt politicos — de la Carpani, el ignorează cu in-

tenţie pe Beethoven. A doua scrisoare, datată Viena, 15 aprilie 1808, se termină cu această frază ciudată, puţin măgulitoare pentru perspicacitatea lui Stendhal. „Cînd Beethoven şi Mozart înşuşi au acumulat notele şi ideile, cînd au căutat cantitatea şi bizareria modulaţiilor, simfoniile lor savante şi pline de căutări nu au produs nici un efect, dar atunci cînd au mers pe urmele lui Haydn, au încălzit toate inimile". Chiar dacă Stendhal atenuează criticile italianului Carpani, care acuza pe Beethoven că este „Kant al muzicii", o judecată copiată cu atîta uşurinţă nu face onoare nici originalităţii, nici clarviziunii lui ; dragostea lui pentru teatrul italian îi limitează optica şi îl împiedică să înţeleagă. Cînd, în 1817, el va reedita la Didot *Viaţa lui Haydn*, sensibil la criticile lui William Gardiner, se va scuza că nu cunoscuse pe Beethoven, declarînd că „în 1808 nu auzise un număr destul de mare de lucrări ale acestui compozitor".

Necunoscut de aproape toţi, Beethoven ar fi părăsit Viena dacă nu ar fi intervenit generozitatea cîtorva binefăcători. La expoziţia Centenarului am zărit într-o vitrină, adus de la Biblioteca municipală, contractul din 1 martie 1809 prin care arhiducele Rudolph, Lobkowitz şi Kinsky asigurau lui Beethoven o rentă de 4 000 florini, pentru a-i permite să-şi procure cele necesare şi să-şi exercite „talentul său extraordinar, geniul său". Arhiducele contribuia cu 1 500 florini, Lobkowitz cu 700, iar Ferdinand Kinsky cu 1 800. Un scriitor german, singur sau aproape singur, aducea omagiu geniului lui Beethoven : Wilhelm Hoffmann. Din fericire, Hoffmann nu se mulţumea numai cu studiile de drept la care îl constrînsese familia lui. Tulburările care au urmat după bătălia de la Jena îl făcuseră să-şi piardă slujba de consilier într-o provincie poloneză ; a fost salvat de dragostea lui pentru muzică. Însărcinat să conducă teatrul din Bamberg, unde a îndeplinit funcţia de dirijor, el va

deveni, după alte noi necazuri și grație prietenului lui Rochlitz, redactor la *Leipziger Zeitung*, care îi va primi în același timp și articolele de critică muzicală și primele sale încercări în genul fantastic. Acest ciudat și seducător Hoffmann, și el crunt lovit de viață, a înțeles pe Beethoven ; dealtminteri, erau între ei multe asemănări de caracter. În studiul pe care l-a publicat despre *Simfonia a V-a*, chiar a doua zi după interpretare, îl caracterizează pe Beethoven cum va face mai tîrziu și Berlioz, declarînd că o astfel de muzică „ne deschide împărăția colosalului și a imensității", că printre lumini și umbre pășesc giganți", că toată opera freamătă de durere, dar și de dorința împlinirii, că admiră simplitatea și armonia construcției, știința discretă și sigură a orînduirii întregului. Încă din 1810, Hoffmann definea pe Beethoven „un geniu formidabil" ; descoperea la el acel gust al fantasticului din care se vor naște în curînd *Fanteziile în maniera lui Callot*. Scriitorul care a știut să comenteze pe *Don Juan* de Mozart cu atîta inteligență și vivacitate vorbește despre Beethoven și ca muzician și ca poet.



Scrisorile lui Stendhal ne fac să întrevedem evenimente pe care se cuvine să le precizăm dacă voim să înțelegem unele opere cum este sonata *Les adieux*. După bătălia de la Austerlitz și pacea de la Pressburg, care răpea Austriei Suabia și Tirolul, Istria, Dalmația și Veneția, smulgîndu-i trei milioane de supuși, Napoleon, stăpîn pe drumurile ce duceau spre Orient, se distrase distribuind în jurul lui regate, împărțind fiefuri și dotații servitorilor sau miniștrilor lui ; ruinase construcția seculară pe care se baza Sfîntul Imperiu Roman Germanic și, înființînd Confederația Rinului, desăvîrșind opera Revoluției Franceze, re-

alizînd ideea unor patrioţi germani, devenise Protectorul, adică de fapt suveranul unui Imperiu asemănător prin dimensiunile lui, cu cel al lui Carol cel Mare. Pacea domneşte un timp, dar o pace încărcată de ameninţări, tulburată de intrigi, minată de trădări. Chiar din 1806, războiul se aprinde din nou ; Napoleon zdrobeşte Prusia la Auerstadt şi la Yena. Victoria de la Friedland îi predă armata rusă şi impune Ţarului alianţa franceză. Atunci, din resturile de teritorii luate de la Friedrich Wilhelm, înfiinţează regatul Westphaliei pentru fratele lui, Jérôme, cel care se gîndea să ia Austriei pe cel mai genial muzician al ei.

Vechea Germanie nu mai exista. Decretul de la Berlin lansa Angliei provocarea Blocusului. Papa însuşi trebuise să se umilească. Austria încearcă să scape din strînsoare şi să tragă folos din dificultăţile create de războiul din Spania. Arhiducele Carol refăcuse o armată pentru ea. Franz, ajutat de uneltirile lui Talleyrand, încheie a cincea coaliţie cu Anglia şi începe campania, fără declaraţie de război. În primăvara lui 1809, soldaţii lui năvălesc pe toate fronturile în acelaşi timp şi se părea că întregul edificiu clădit de Napoleon se va dărîma.

Încă o dată, riposta a fost fulgerătoare prin vigoarea şi rapiditatea ei. „Niciodată Austria, scrie Pariset, n-a făcut un efort atît de puternic. A pus în mişcare mai mult de 550.000 de oameni, dintre care 340.000 în prima linie. A întreprins un război naţional pentru ea însăşi şi pentru «fraţii ei germani». Popoarele încep să se ridice împotriva dominaţiei napoleoniene". Marea Armată nu mai era. Napoleon adună 300.000 de oameni, dintre care 100.000 străini, repurtează în cinci zile cele cinci victorii de la Tengen, Abensberg, Landshut, Eckmühl, Ratisbonne, trece rîul Inn, atacă Viena. La Essling, e respins la 22 mai şi trebuie să se retranşeze în insula Lobau ca să aştepte întăriri. În iulie, cele două armate, aproape egale ca forţă,

se înfruntă. Victoria de la Wagram, din 6 mai, dobîndită cu prețul unor grele sacrificii, permite Împăratului francez să semneze armistițiul de la Znaïm și să pregătească pacea de la Viena, care se va încheia în octombrie și prin care va primi Carintia, Carniola, Istria cu Trieste, Croația cu Fiume.

Dar, dacă Austria iese din război umilită, prestigiul Împăratului Napoleon începe să sufere. Frumoasele studii critice ale șefului de escadron Buat despre anul 1809 ne permit să urmărim această campanie în toate amănuntele ei. La 23 aprilie, în fața orașului Ratisbonne, un glonț rătăcit lovește pe Napoleon la piciorul drept ; cei din anturajul lui observă că această rană, deși ușoară, survenită după zile întregi de mare oboseală nervoasă, îl stinghereşte oarecum în activitatea lui. Massena este înștiințat că „Împăratul, obosit astă-seară", nu îi va da instrucțiuni decît a doua zi. Nu mai sîntem în 1805, cînd un fierar neostenit dădea fără răgaz lovituri zdrobitoare de ciocan. „Eroul devine și el un om?", se întreabă lumea. Totuși, el hotărăște să amenințe Viena de pe malul drept al Dunării. „Uitînd propria lui metodă, ne spune un strateg modern, se îndreaptă către un obiectiv geografic deși știe că acolo sînt amplasate principalele forțe dușmane", deși recomandase întotdeauna, ca regulă principală a tacticii, distrugerea promptă a forțelor adverse îndată ce poziția acestora era determinată. Pe de altă parte, trupele nu mai aveau aceeași disciplină ca altădată. Davout constată marele număr de soldați rămași în urma coloanelor și dezordinea lor. „Sînt, scrie el comandantului, o mulțime de soldați, de subofițeri și chiar de ofițeri care, cu de la ei putere, s-au constituit în «salvatori» și fac mult rău. Toate relatările ce s-ar putea face Alteței Voastre despre tîlhăriile ce se petrec în această țară, sînt mai prejos de realitate". Tinerii încorporați de curînd nu mai au virtuțile militare

solide ale veteranilor ; trebuiesc organizate coloane mobile de stîrpire a jafurilor.

Napoleon adresează arhiducelui Maximilian somații care însă rămîn fără efect și, în fața acestei situații, hotărăște să întrebuințeze metode energice pentru a forța capitala. Generalul de artilerie Andrássy primește ordin să adune în ziua de 11 mai, după-amiază, toate obuzierele armatei și să înceapă la ora 10 seara un bombardament care nu va înceta decît dacă orașul va cere să parlamenteze. Divizia Boudet din corpul Massena, va ocupa cu o companie de elită parcul din Prater unde austriecii săpaseră tranșee și făcuseră obstacole din trunchiuri de copaci. Se dă de asemenea ordin ca să se lege Praterul de malul drept al Dunării printr-un pod. O încăierare violentă are loc lîngă Lusthaus. Diviziile Boudet și Carra — Saint Cyr își stabilesc avanposturile între Semmering și Wiener Berg și de acolo își împing grosul trupelor înspre foburgurile Wieden și Landstrasse. Corpul II de armată încercuia orașul pe la sud și prin vest. În ziua de 11, la ora nouă seara, bombardamentul începea : o mie opt sute de obuze au fost lansate în mai puțin de patru ore. Treizeci și una de case au fost incendiate și alte șaptezeci avariate. Garnizoana nu a avut decît trei morți și zece răniți ; populația civilă — în astfel de cazuri întotdeauna mai „favorizată“ — a avut unsprezece morți și paisprezece răniți. Beethoven, care locuia în acel cartier, a trebuit să se refugieze într-o pivniță, protejîndu-și cum putea mai bine bietele lui urechi bolnave.

La 12 mai, corpul IV terminase podul său în aval de Viena, trecea Dunărea și intra în cartierul Leopoldstadt. Arhiducele Maximilian evacua prin Tabor și Florisdorf tot materialul și personalul transportabil ; generalul O'Reilly semna actul de capitulare. La 13 mai, ora 6 dimineața, Oudinot ocupa porțile orașului. Din nou, Napo-

leon se instala la Schönbrunn. În Heiligenstadt, unde Beethoven compusese simfonia „Eroica", divizia Saint Sulpice era în cantonament ; generalul Andrássy era numit guvernator, cu generalul Razout ca adjunct și comandant al pieței. Pe zidurile Capitalei apar afișe ale autorităților franceze. Din foburgul Maria Hief, la 11 mai, Andrássy lansează proclamația următoare :

Locuitori ai Vienei

O agresiune pe cît de nedreaptă pe atît de neașteptată și soarta armelor au readus sub ochii voștri, pentru a treia oară, pe Împăratul NAPOLEON, rege al Italiei, Protector al Confederației Rinului.

Numit de Maiestatea sa imperială și regală Guvernator General al orașului Viena, mă voi arăta credincios intențiilor sale, credincios datoriilor mele și interesului pe care mi-l inspiră de mult, veghind fără încetare la menținerea ordinei, la reprimarea oricărui act injust, într-un cuvînt la tot ce poate asigura liniștea dumneavoastră. Reluați-vă lucrul, ocupațiile și obiceiurile ; nimic nu vă va jena. Cunoașteți pe francezi, ați putut să-i apreciați ; au fost în mijlocul dv. și au trăit ca frații acolo. Împăratul NAPOLEON își amintește cu interes de dovada pe care ați dat-o atunci, de acel caracter moral care vă pune în rîndul popoarelor celor mai respectabile. El și-a făcut o glorie din a salva frumoasa dv. capitală și, cu toate măsurile pe care, din cauza nenorocirilor războiului a fost nevoit să le ia, ar voi încă să o salveze. Fără îndoială, nu este un exemplu ca o citadelă să tragă asupra Orașului din care face parte și să expună astfel populația ei la cele mai grave primejdii ; dar dacă, neținînd seama de uzanțele urmate în acest caz în timp de război, chiar împotriva unui oraș dușman, locuitorii cetății ar putea să uite că cei din foburg sînt

fraţii lor, dacă ar continua să provoace şi să atragă asupra lor înşişi distrugerea care îi ameninţă, Maiestatea Sa ar fi cu atît mai întristată cu cît ştie că poporul Vienei este nevinovat de acest război şi că el a împărtăşit sentimentul penibil pe care le-a încercat Naţiunea văzîndu-se antrenată într-o agresiune îndrăzneaţă.

Locuitori ai Vienei, păstraţi-vă dreptul dv. la bunăvoinţa M.S.I. şi R. Contaţi pe protecţia unui Monarh care şi-a clădit măreţia şi puterea pe acţiuni ilustre şi pe o glorie Nemuritoare.

La 15 mai, generalul Razout, comandantul pieţei, lansează un ordin :

Ca urmare a ordinelor Ex. S. dl. Conte Andrássy, Guvernator General, magistraţii oraşului Viena vor face recensămîntul tuturor locuinţelor care există atît în oraş cît şi în foburguri.

Locuinţele vor fi împărţite pe clase corespunzătoare diferitelor grade cărora le vor fi repartizate.

Se va face un control special pentru fiecare clasă de locuinţe.

Nici un militar, de orice grad ar fi el, nu va putea pretinde şi lua o locuinţă într-o altă clasă decît cea potrivită gradului lui.

Funcţionarii din administraţia armatei vor primi locuinţe în clasa gradului cu care serviciul lor este asimilat.

Nici un militar sau funcţionar, oricare ar fi gradul sau serviciul lui, nu va putea să aducă spre a locui cu el, la gazda lui, mai mulţi oameni sau cai decît va fi specificat de bilet.

Nimeni nu va putea rămîne în locuinţa lui dincolo de termenul fixat în biletul lui, în afară de o prelungire acordată de departamentul locuinţelor, cu autorizaţia Comandantului pieţei.

Magistratul va numi comisari de cartier ; dacă nu există, ei vor fi însărcinaţi cu vizitarea şi cu recensămîntul zilnic al locuinţelor din cartierele lor sau din arondismentele respective. Ei vor prezenta în fiecare zi Biroului locuinţelor, în clădirea Cancelariei Boemiei, situaţia locuinţelor ocupate sau evacuate în ultimele 24 de ore.

Ofiţerii şi funcţionarii vor fi înscrişi nominal în aceste situaţii.

Locuitorii vor fi obligaţi, în consecinţă, să declare la Comisarul de cartier militarii găzduiţi la ei sau plecaţi în ultimele 24 de ore.

Orice locuitor a cărui declaraţie nu va fi exactă, va fi condamnat la o amendă de 100 de florini, care vor fi vărsaţi la Casa săracilor din oraş sau din foburguri.

Militarii vor fi hrăniţi de gazdele lor după gradele lor ; cei care vor crede că au vreo plîngere sau reclamaţie în această privinţă, le vor adresa Comandantului pieţei care va decide.

Locuitorii care ar avea să se plîngă de pretenţii exagerate sau de tratament rău din partea militarilor găzduiţi la ei se vor adresa tot Comandantului pieţei care le va da, de asemenea, dreptate.

General de brigadă
Baron al Imperiului, Comandantul Oraşului
Razout

Autorităţile austriece se conformau în mod corect ordinelor învingătorului.

Regenţa Austriei de Jos, primind prin intermediul Ex. S. Dl. Guvernator General Conte Andrássy autorizaţia şi ordinul Maiestăţii Sale Împăratul Napoleon, Rege al Italiei, Protector al Confederaţiei Rinului, de a se concentra asupra ocupaţiilor lor ca şi înainte de intrarea armatei

franceze, numita Regență își face o datorie din a informa publicul despre acestea și de a apela, în împrejurările actuale, la spiritul de înțelepciune și de moderație pe care bunii cetățeni nu au încetat niciodată de a-l arăta.

Ea socotește deci că Publicul, credincios ascultării pe care o datorează autorității, se va conforma cu încredere dispozițiilor pe care ea le va crede necesare pentru menținerea ordinei, pentru aprovizionarea cu mijloace de subsistență și pentru înapoierea la familiile lor, la lucrul lor și la ocupațiile pașnice ale acelor oameni care le-au lăsat pentru a lua armele în mod spontan.

Acest scop va fi atins cu atît mai sigur cu cît Maiestatea Sa Împăratul Francezilor, nefăcînd deloc răspunzătoare popoarele pentru nenorocirile războiului, le dă, dimpotrivă, ca un învingător generos, dovezi semnalate de clemență ; și cu cît principiile și caracterul Ex. S. Dl. Guvernator General garantează că ordinele și dorințele augustului său Suveran vor fi fidel îndeplinite.

Viena, 19 mai 1809
Ferdinand Conte de Bissingen-Nippenburg
Președintele Regenței
Augustin Reichmann de HochKirchen
Vice-Președinte
Joseph Baron Managetta
Consilier al Regenței.

Regimul de ocupație aduce unele neplăceri locuitorilor, mai ales băutorilor.

Ordonanță
Din partea Regenței Austriei de Jos

Deși s-a ordonat de mai multe ori că toate circiumile, tutungeriile, cafenelele și restaurantele, atît în oraș cît

și în foburguri, trebuie să se închidă înainte de ora 10 seara, totuși remarcăm cu neplăcere că, nețiindu-se seama de aceste ordonanțe, cîrciumile, restaurantele etc. țin deschis după orele prescrise de lege.

Ca să se pună capăt acestor abuzuri, ordonăm prin prezenta și punem în vedere cîrciumarilor, restauratorilor, cafenelelor și tutungeriilor, atît din oraș cît și din foburguri să aplice întocmai ordonanțele și legile emise în această privință și să-și închidă localurile înainte de ora 10 fix, în fiecare seară. Orice caz de contravenție va fi pedepsit fără excepție, cu toată severitatea legală.

Viena, 26 mai 1809
Ferdinand Conte de Bissingen-Nippenburg
Președintele Regenței
Augustin Reichmann de HochKirchen
Vice-Președinte
Ferdinand de Nespern
Consilier al Regenței

*

La 31 mai 1809, cîteva ore înainte de răsăritul soarelui, bătrînul Haydn murea. Așteptase cu stoicism acest moment, mai puțin neliniștit pentru el însuși decît pentru patria lui greu încercată. Se povestește că după intrarea francezilor un ofițer al lui Napoleon venise să-l viziteze și că, așezat la pian, cîntase aria lui Uriel din *Creațiunea : mit Würd'und Hoheit gethan.* Haydn, fără să scoată o vorbă, a îmbrățișat pe inamicul țării sale. Cîteva zile după aceea, la 26, s-a sculat din pat și, de trei ori la rînd, ca să-și afirme una din marile sale idei, a cîntat *Imnul austriac* compus de el pentru împăratul Franz. Apoi a închis ochii pentru totdeauna.

Se înțelege că producția lui Beethoven din timpul anului 1809 s-a resimțit de toate aceste agitații. Compune

destul de numeroase lieduri : *L'Amante impaziente* (op. 82) ; *Aus der Ferne ; Die laute Klage ;* şase cîntece pe cuvinte de Goethe (op. 75) ; *Gedenke mein ; Der Jüngling in der Fremde ;* trei bucăţi noi după Goethe ; un marş pentru muzica militară şi o *Ecoseză.* Cele şase cîntece din opus 75 au fost dedicate prinţesei Kinsky : *Mignon ; Neue Liebe ; Neues Leben ; Cîntecul Puricelui,* atît de pitoresc în masivitatea lui greoaie ; *Gretels Warnung ; an den fernen Geliebten ; der Zufriedene.* Sigur, ele nu sînt partea cea mai bogată din opera lui Beethoven ; cu tot elanul unora dintre ele, cu toate că apar uneori inflexiuni ca la Schumann, aceste melodii sînt umbrite de vecinătatea quartetelor, trio-urilor şi sonatelor. Schubert va face să fie uitate. Şi totuşi, în frazele odei *In questa tomba,* cîtă sobră măreţie !

Beethoven dă la iveală şi lucrări mai importante : un *Concert pentru pian* (op. 73), un *Quartet de coarde* (op. 74), dedicat lui Lobkowitz, două *Sonate pentru pian* (op. 78 şi 81 a), un *Sextet,* candid şi delicios (op. 81 b) pentru coarde şi doi corni, o *Uvertură* şi *Antracte* pentru *Egmont* (op. 84).

Al cincilea *Concert pentru pian, în mi bemol major,* supranumit *Imperialul,* dedicat arhiducelui Rudolph, se compune dintr-o cadenţă iniţială, dintr-un *allegro* şi dintr-un *adagio un poco mosso,* legat de *rondo.* Este o operă formidabilă, încărcată de gînduri, o suită de melodii splendide, care se reveleazǎ chiar din prima frază încredinţată pianului. Sub strălucitoarea dezvoltare, impetuozitatea şi varietatea mişcărilor pun din nou în lumină contrastele pe care le-am văzut atît de des la Beethoven : forţa, duioşia şi, tot timpul, bogăţia lirică. Ţesătura sonoră este aceeaşi ca şi în simfonii. Cu toate că era înconjurat de realităţi triste, cu toate că era singur şi trăia în condiţiile cele mai precare, Maestrul ne introduce într-o lume de glorie şi lumină, o lume de idei somptuoase, în care domină afir-

mațiile cele mai energice și în care deslușim un splendid protest al inteligenței și al curajului. Coardele cu surdină conturează tema *adagio*-ului, gravă și profund meditativă ; amplul cînt al pianului, de o poezie diafană, accentuată prin discreta și misterioasa intervenție a cornilor, planează deasupra orchestrei, o antrenează, îi pune întrebări și îi răspunde, sugerează apoi cu oarecare reținere motivul din care va izbucni *finalul.* În trecere, auzim o temă care ne face să ne gîndim la tema wagneriană a focului. Și cursa vertiginoasă continuă ca o imensă horă de energii descătușate pe care o potolește și o termină murmurul înăbușit al timpanilor.

Ca și în *Concertul pentru vioară,* și aci marele îngîndurat și îndurerat se întreabă și își răspunde sieși : *Fi-voi oare fericit ?* Cu neîmblînzita lui voință, răspunde prin sunete : *Trebuie să înving !*

Sextetul (op. 81 b) dă celor doi corni rolul esențial ; ei intonează melodia, trasează liniile *adagio*-ului, dialoghează pe o temă ușor melancolică pe care o reiau din cînd în cînd viorile ; tot ei lansează motivul zglobiu din *rondo.* Această lucrare se aude rar, fără îndoială din cauza greutății de a se găsi corniști buni ; de o mare gingășie și simplitate, ea merită însă să fie ascultată.

Prima dintre cele două sonate pentru pian op. 78 este dedicată contesei Brunswik. Coborîm de pe înălțimile unde ne duseseseră *Concertul în mi bemol* pentru a ne odihni în contact cu o operă fermecătoare prin finețea și jovialitatea ei spirituală.

Sonata (op. 81), scrisă pentru arhiducele Rudolph, *Les Adieux, L'Absence et le Retour,* reflectă evenimentele din acel tragic an. Pe manuscrisul primei pagini se află această notiță : „*Les Adieux,* Viena, 8 mai 1809, ziua plecării A.S.I., arhiducele meu venerat". O indicație cu aceeași precizare precedă finalul : „Înapoierea A.S.I., arhiducele meu

venerat, 30 ianuarie 1810". Antibeethovenienii de la Leipzig au sfîrtecat această admirabilă sonată, spunînd că nu vedeau în ea decît o operă de circumstanță, un comentariu pe tema *Îţi urez sănătate !* Lenz însuşi exagera închipuindu-şi că această piesă a fost compusă după un program, că ea îi pare înainte de toate simfonică, şi că a procedat bine compozitorul care a orchestrat-o, îmbogăţind introducerea printr-o arie de corn şi interpunînd în mijlocul *andante*-lui un solo de flaut. Abundenta imaginaţie a lui Lenz îl face să se rătăcească. Sîntem siguri că nu astfel, nu cu acest sentiment interpreta Clara Wieck sonata *Les Adieux*. Această lucrare, care se deschide foarte simplu, pe însuşi cuvîntul *Lebewohl*, este un poem intim, tot atît de sincer în proporţiile lui reduse, ca şi *Fidelio*, a cărui amintire o evocă. Doi prieteni se despart, depărtaţi unul de altul de întîmplări crude ; disonanţele marchează dureroasa sinceritate a celui care rămîne ; melodia din *adagio* se întrerupe ; neliniştea ei redă îngrijorarea faţă de un viitor nesigur. Greşim oare cînd, ascultînd această sonată, ne gîndim la *Tristan*, aşa cum ne gîndim la Schumann cînd ascultăm liedul *Bucurii ale melancoliei (Wonne der Wehmuth)* sau la Gabriel Fauré cînd răsună *scherzo* din trio-ul „Arhiducele ?".

Quartetul al X-lea (op. 74), schiţat în 1809, exprimă de asemenea, prin gravitatea inspiraţiei, tragismul evenimentelor printre care îşi ducea viaţa Beethoven, prizonier într-un oraş ocupat, departe de scumpa lui Therese. Indicaţii, pe manuscrisul original, dovedesc că el lucra în acelaşi timp pentru acest quartet şi pentru partitura la *Egmont*. După introducerea şovăitoare şi interiorizată, învăluită în doliu, deznădăjduită în unele momente, urmează un emoţionant *adagio ;* fiecare notă, s-a spus şi s-a scris, este o lacrimă ; cînteeul patetic se prelungeşte, se linis-

tește un moment, apoi își reia drumul în melodii largi, sfîșietoare, punctate de suspine și de nădejdi ; în viforul din *presto* percepem un fel de febră, o exaltare a forței căreia îi datorăm invențiile inepuizabile, bogatele variațiuni din *allegretto*-ul oprit brusc, în plin zbor, de două acorduri calme. Această lucrare a fost denumită *Quartetul harpelor*, din cauza unui motiv repetat de mai multe ori în prima parte. O atare definiție, prea formală, nu redă înțelesul deplin al unei compoziții viguroase și sumbre, elaborată în condiții neprielnice și într-un moment greu pentru Viena. Se presupune că a fost compusă la porțile orașului de curînd bombardat, în hanul Crucea de aur, cum e notat pe marginea unei schițe. *Adagio* el singur (cu ce respectuoasă emoție îl interpreta Lucien Capet !) constituie o operă venerabilă.

Subiectul lui *Egmont* era făcut să placă unui patriot. Viața eroică a descendentului ducilor de Gueldre, îndrăznețele lui legături cu prințul de Orania și cu Confederații, lupta împotriva ducelui de Alba, martiriul celor ce s-au bătut pentru independența Provinciilor unite din Țările-de-Jos, iată ceea ce seducea pe un muzician filosof, luptător pasionat pentru libertate. Se înțeleg ușor motivele care l-au determinat să compună în 1809 uvertura și antractele în care Liszt descoperea o prezicere a viitorului. Se cunoaște admirația lui Beethoven — dealtfel nerecompensată îndeajuns — pentru Goethe. Într-o scrisoare din 1810, el recomandă Theresei Malfatti să citească *Wilhelm Meister*. Încă din 1790, compusese primele lui melodii pe versuri ale marelui liric. „Din fragedă mea copilărie vă cunosc“, îi declară el în 1811. Voind să scrie muzică pentru *Egmont*, aplică metoda învățată de la Neefe și căreia i-a rămas credincios. După propria sa expresie, „va regîndi“ opera pe care vrea să o interpreteze.

Egmont, s-a scris, este un Werther gentilom. În 1775 Goethe începuse această piesă pe care nu o va publica decît în 1788 şi pe care Schiller, în *Gazeta literară din Jena*, o critică violent, găsind personajul din istorie mai interesant decît eroul din dramă. Era un fel de consolare pentru locuitorii din Viena învinsă să audă pe soldaţii olandezi blestemînd războiul şi povestind în ce chip, sub un conducător admirabil, ei au gonit pe Welch-i din Saint-Quentin. Ce figură seducătoare acest Egmont care, nesocotind primejdiile, merge în fruntea mulţimilor cu un pas mîndru, cu capul sus, „nepăsător faţă de mîna suveranului întinsă asupra lui". Acest nou erou nu dă socoteală nimănui ; pentru a lua în derîdere pe cardinalul Gronvelle, îmbracă pe oamenii lui în livrele groteşti, şi poporul, care înţelege, se înveseleşte de aceste temerare provocări. „Sînt foarte sus, declară el secretarului Richard ; dar pot şi trebuie să urc şi mai sus ; simt în mine speranţa, curajul şi puterea. Nu am atins încă vîrful cel mai de sus al înălţării mele ; dacă ajung vreodată acolo, vreau să mă menţin ferm şi fără să tremur. Dacă va trebui să cad, să mă răpună o lovitură de trăsnet, sau să mă prăvălească în prăpastie un pas greşit". Limbajul demn cu care Egmont vorbeşte ducelui de Alba, declaraţiile lui curajoase în favoarea libertăţii popoarelor înflăcărează pe Beethoven ; muzica lui e un protest împotriva ocupaţiei străine. „Omul din popor vrea să fie guvernat de cel care s-a născut şi a crescut în acelaşi loc ca şi el, care şi-a format aceleaşi idei ca şi el despre dreptate şi nedreptate şi pe care el îl poate privi ca pe un frate". Goethe crease nobilul personaj al Clarei, iubita lui Egmont, care cheamă poporul la arme ca să salveze pe iubitul ei şi se omoară cînd pierde orice nădejde de a-l salva. De mai multe ori, în momentele cele mai patetice, Goethe lăsa loc pentru muzică. La sfîrşitul dramei, cînd Egmont, consolat prin devotamentul fiului lui Alba, adoarme în linişte,

Goethe prevede o punere în scenă de mare efect teatral, pe gustul sfîrşitului secolului al XVIII-lea. În spatele patului eroului, se înalță cîntece de slavă ; Libertatea apare „în veşminte cereşti", cu chipul Clarei ; ea invită pe gloriosul condamnat să se bucure căci moartea lui va asigura independenţa Provinciilor. „Se aude de foarte departe o muzică războinică de fluiere şi de tobe". Pe măsură ce Egmont vorbeşte, în timp ce el îşi exprimă speranţa de a vedea tirania zdrobită, cortegiul se apropie şi, în sunetele fanfarei, eroul înaintează către soldaţii spanioli însărcinaţi să-l ducă la supliciu. Beethoven nu a avut decît să urmeze aceste indicaţii. Rochlitz, care conducea cu autoritate celebra *Allgemeine musikalische Zeitung*, avea obiceiul ca, atunci cînd prezenta această partitură într-un concert, să o facă precedată de un comentariu extras din piesa lui Goethe, iar Beethoven aproba din toată inima această asociere a operei lui cu cea a poetului pentru care profesa un cult adînc. Uvertura se elibera de îngrădirile formelor consacrate de uzanţe ; pentru prima oară, ea devenea un preludiu, extras din sufletul însuşi al piesei ; ea pregătea apariţia poemului simfonic. De unde, fără îndoială, admiraţia lui Liszt pentru ea.

Despre starea de spirit a lui Beethoven şi modul lui de viaţă în 1809 avem o mărturie preţioasă, aceea a admiratorului lui, baronul de Trémont, auditor la Consiliul de Stat, însărcinat, la acea dată, cu o misiune la Viena, pe lîngă Napoleon. Acum Beethoven detesta Franţa şi pe francezi ; devenise, dealtminteri, atît de sălbatic încît a refuzat să se ducă la o invitaţie a Împărătesei. Locuia printre metereze şi, în timpul ultimului asediu, atacatorii aruncaseră mine sub ferestrele lui. Trémont avea o scrisoare de recomandaţie pe care i-o dase Anton Reicha, colegul lui Beethoven în orchestra din Bonn, acum stabilit la Paris. Trémont pătrunde într-o locuinţă de două camere,

neîngrijită și în dezordine, inundată de băltoace de apă. Note muzicale se îngrămădesc pe un vechi pian cu coadă plin de praf, sub care sînt adăpostite unele obiecte. Pe o masă de nuc, pene „înnegrite de cerneală". Pe scaunele de paie, resturi de mîncare amestecate cu rufe. Printr-un mare noroc, Trémont i-a plăcut lui Beethoven, l-a revăzut de mai multe ori și l-a auzit improvizînd la pian ; discutau amîndoi despre filosofie și despre religie, despre politică și despre literatură, mai ales despre Shakespeare. Grație acestei povestiri libere și vii, întrezărim un Beethoven taciturn care urmărea cu greutate conversația, răspundea într-o franceză proastă limbii germane proaste a baronului, dar se interesa de orice gînd nobil, suporta și la nevoie chiar provoca să fie contrazis, dădea dovadă de o cultură întinsă. „Cînd era bine dispus, scrie Trémont, în ziua fixată pentru improvizații, era sublim. Inspirația, antrenul, cîntecele frumoase și armonia lor spontană, pluteau în toată casa, iar el, subjugat de propria-i simțire, se lăsa stăpînit de sentimentul muzicii, simplu, direct, fără căutare de efecte, fără divagații."

Beethoven repudia Franța, acum cînd ea își luase un stăpîn. Totuși, s-ar fi dus bucuros acolo, ca să audă la Conservator simfoniile lui Mozart, dacă nu s-ar fi temut de vizite, de invitații. În ciuda rezervelor sale, imaginea lui Napoleon continua să-l obsedeze. „Admira. scrie Trémont, ascensiunea acestui om plecat de jos.; ideile lui democratice erau măgulite. Într-o zi mi-a spus : „Dacă mă duc la Paris, voi fi obligat să mă duc să salut pe Împăratul vostru ?". L-am asigurat că nu, afară numai dacă nu ar fi chemat. „Și crezi că mă va chema ?".

În Franța, dealtminteri, Beethoven era cunoscut mai mult decît s-a scris adeseori. Să răsfoim colecția din 1800 a publicației *„Tablettes de Polymnie", ziar consacrat artei muzicale"*. E o culegere amuzantă, în care se întîlnesc stu-

diile cele mai neprevăzute şi destul de multe naivităţi. Aflăm că s-a dat un concert pentru elefantul de la Jardin des Plantes, ca să se afle dacă acest animal e sensibil la muzică, aşa cum proclama Dl. de Buffon. Se execută pe rînd, pentru acest ascultător puţin cam special, întîi arii simple, cu o linie melodică foarte pură şi apoi sonate cu o armonie complicată. Animalul dă semne de plăcere cînd aude aria *O ma tendre Musette*, cîntată la vioară de Dl. Kreutzer. „Aceeaşi arie, cîntată în variaţiuni de acest celebru artist, n-a produs nici un efect sensibil... Elefantul a deschis gura, ca pentru a căsca, chiar de la a treia sau a patra măsură a unui faimos quartet de Boccherini în re major. O arie de bravură de Monsigny a lăsat animalul tot insensibil ; dar la aria *Charmante Gabrielle* şi-a manifestat bucuria prin semne fără echivoc. Lumea a fost foarte frapată văzînd cum elefantul mîngîia cu trompa, în chip de recunoştinţă, pe virtuozul Duvernois. Era aproape un duet, fiindcă Duvernois cînta din corn.

Din fericire, în *Tablettes de Polymnie* sînt şi lucruri mai bune decît istorisirea unor astfel de experienţe. Citind recenziile din ele, asistăm, la teatrul Feydeau, la reprezentaţia operei *Les Deux Journées* de Cherubini, care obţine „aprobarea generală a tuturor artiştilor din Europa". La data aceea, Cherubini era considerat de francezi drept muzicianul cu cel mai mare geniu. Mai aflăm că Napoleon trimisese lui Lesueur o cutie spledidă cu aceste cuvinte gravate în aur : *L'Empereur des Français à l'auteur des Bardes* *. Auzim la Opera buffa *Nunta lui Figaro ;* publicul, în delirul entuziasmului, acoperă cu exclamaţiile lui vocile actorilor ; moda, printre tinerii compozitori, era ca de

* Compozitorul Jean François Lesueur, foarte cunoscut în acel timp, a scris între altele şi opera *Les Bardes ou Ossian* (1804). Les Bardes = poeţi celtici care cîntau eroismul. *(N. tr.)*

acum înainte ei să scrie „à la Mozart". Dar *Tabletele* înregistrează și succesele repurtate de operele lui Beethoven la exercițiile elevilor de la Conservator. Sînt însă și rezerve. „Uimitorul succes al compozițiilor lui Beethoven — scrie un redactor după concertul din 18 martie 1810 — este un exemplu periculos pentru arta muzicală. Contagiunea unei armonii aspre pare că începe să se întindă și asupra școlii moderne de compoziție care se formează la Conservator. Unii cred că produc efecte întrebuințînd fără măsură disonanțele cele mai barbare și punînd la contribuție cu zgomot mare toate instrumentele". Habeneck, stea de primă mărime la Conservator, conducea orchestra de exerciții ; se cunosc răbdătoarele lui eforturi pentru a face ca muzica lui Beethoven să fie înțeleasă și iubită. Desigur, exista părerea generalizată că nici un compozitor nu îl egala pe Haydn în simfonie. Dar redactorul de la *Polymnie* începe să se obișnuiască puțin cîte puțin cu Beethoven. „Un fragment dintr-o simfonie a sa — scrie el — termina concertul. Acest autor, deseori bizar și baroc, creează cîteodată frumuseți extraordinare. Uneori muzica lui sugerează zborul maiestuos al vulturului ; alteori, ea șerpuiește prin poteci străjuite de stînci. După ce a răscolit sufletul printr-o blîndă melancolie, îl sfîșie deodată printr-o îngrămădeală de acorduri barbare. *Îmi pare că văd închiși la un loc porumbei și crocodili.*" Puțin mai tîrziu, dar tot în 1810, redactorul ia poziție mai netă. Haydn rămîne pentru el cel dintîi între marii compozitori ; Mozart vine după el, creator chiar cînd imită, original, cuceritor prin persuasiune. „Beethoven este al treilea care s-a încumetat să se aventureze într-o carieră atît de plină de primejdii. Cei doi iluștri precedesori ai lui se făcuseră stăpîni de mult pe drumurile principale și nu-i lăsaseră decît cîteva cărări cu rîpe și bolovăniș, înconjurate de prăpăstii. Beethoven, *înzestrat cu un geniu gigantic, cu o vervă arzătoare, cu o*

imaginație pitorească, nu a ținut seama de dificultăți, căci se simțea superior lor. A trecut cu impetuozitate peste tot ce se opunea marșului lui rapid. S-a crezut destul de mare ca să creeze o școală care să fie caracteristică lui și, oricare ar fi pericolul la care se expun tinerii compozitori care au adoptat această școală *cu un entuziasm ce ține de frenezie*, sînt obligat să mărturisesc că majoritatea lucrărilor lui Beethoven au o paletă grandioasă, personală, care emoționează profund sufletul auditorilor. *Simfonia în mi bemol*, care a fost executată la al zecelea concert, e cea mai frumoasă din cîte a compus el ; cu excepția cîtorva germanisme puțin cam dure, la care l-a dus puterea obișnuinței, tot restul prezintă un plan înțelept și corect, deși plin de vehemență ; episoade grațioase se leagă cu artă de ideile principale și frazele cîntecului lui au o prospețime și un colorit care îi sînt proprii". Cu toate rezervele ei, această apreciere din 1810 dovedește o mare independență și o înțelegere foarte perspicace a operei maestrului vienez.

VIII

Simfoniile a şaptea şi a opta

În toamna lui 1810, Beethoven scria pentru Zmeskall Domanovetz *Quartetul al II-lea* (op. 95), în fa minor, în care se pare că a voit să-şi rezume şi să-şi concentreze gîndirea. Un strigăt de revoltă, un protest pe care îl explică lunga lamentaţie a viorii I dau *allegro*-ului culoarea lui întunecată, tragica lui tristeţe. Prietenului care l-a consolat în amărăciunile lui, care l-a ajutat mereu chiar şi în măruntele frecuşuri ale vieţii, Beethoven îi mărturiseşte nedumeririle lui. Zmeskall era unul dintre acei prieteni în faţa cărora nu ţi-e ruşine să plîngi ; cîteodată, plecînd de la seratele lui Rasumowsky, unde fuseseră împreună, Beethoven îi vorbea despre acest quartet, despre suferinţa care gemea în el, despre neliniştile pe care le exprimă *allegretto*-ul, despre tulburarea în care se zbate un suflet îngrijorat, doritor să scape de chinurile fizice şi morale. *Allegro*-ul din partea a treia este întovărăşit de o definiţie revelatoare : *assai vivace ma serioso*. Coralul îmbracă într-o gravă solemnitate durerea pe care nimic nu o poate uşura. Fără să se gîndească anume la aceasta, Beethoven, prin sinceritatea cu care exprimă nuanţele unui sentiment complex, trasează formele pe care le vor relua, şi le vor accentua, Schumann şi Wagner (în *Tristan*). Quartetul în fa minor nu putea fi adresat decît unui muzician experimentat ca Zmeskall, mai indicat decît oricare altul ca să

guste o operă de o calitate aşa de rară, de o inspiraţie aşa de sobră.

După cum spune tradiţia, în luna mai din acest an Beethoven a renunţat la proiectul lui de a se uni cu Therese. În ce împrejurări ? Şi asupra acestui punct sîntem reduşi numai la presupuneri. *Jurnalul* Theresei pare să facă precizări foarte emoţionante. Romain Rolland, care l-a consultat, se mărgineşte să ne spună că „Therese, înspăimîntată, era la marginea unui abis sufletesc, către care o împingea o pasiune fulgerătoare, neaşteptată ; în subconştientul ei se cuibăriseră gînduri vinovate, ca nişte forţe sălbatice". Într-un scurt fragment din mai 1810, ea se învinovăţeşte de instabilitate afectivă. „Sentimentul de o clipă îmi este stăpînul !". Savantul Dr. Max Unger de la Leipzig crede că acel Ludwig citat de Therese în *Memoriile* ei este nu Ludwig van Beethoven, ci un oarecare conte Luigi Megazzi. Starea de spirit a lui Beethoven în acea vreme se vede din scrisoarea deseori citată prin care roagă pe Wegeler să-i trimită actul lui de botez. Se plînge că a fost tîrît în viaţa mondenă unde şi-a pierdut, fără rezultat, liniştea ; ar fi totuşi fericit „dacă demonul nu s-ar fi instalat în urechile lui" şi dacă această infirmitate nu l-ar tortura pînă la a se gîndi la sinucidere. În tot cazul, prietenia lui Beethoven cu familia Brunswik se va întări de acum înainte. Pentru Therese — ea a spus-o clar — el va rămîne un maestru spiritual, ca şi Herder şi Goethe. Un desen trimis lui de către ea îl reprezenta sub forma unui vultur privind fix soarele.

În momentul în care renunţa la unirea cu Therese, Beethoven făcea cunoştinţă cu Elisabet Brentano. Întîlnim pentru prima oară pe Bettina, unul din copiii unui comerciant bogat din Frankfurt, a cărui căsnicie furnizase lui Goethe o parte din subiectul lui *Werther*. Pierre-Antoine Brentano, băcan, care pretindea că era descendent

al lui Visconti, avusese cinci copii dintr-o primă căsătorie cu o olandeză. În 1774, s-a căsătorit cu Maximilienne de Laroche, cu 22 ani mai tînără decît el, şi a avut cu ea alţi doi copii : Maria-Clementina şi Bettina. Această familie ocupă un loc foarte important în istoria literaturii germane. Maximilienne era fiica celebrei Sophie de Laroche, prietena lui Wieland, care a scris, în stilul lui Richardson, un număr oarecare de romane revelatoare prin titlurile lor : *Eugenia sau Resemnarea, Scrisori către Nina sau Sfaturi pentru a-ţi educa mintea şi inima.* Goethe a trasat un portret amabil al Sophiei în cartea XIII din *Poezie şi Adevăr :* o femeie zveltă şi delicată, cu maniere elegante, cu obrazul încadrat de o scufie drăguţă, îmbrăcată întotdeauna, din discreţie, în brun sau gri, cu o judecată foarte independentă, arătînd în toate împrejurările o inflexibilă blîndeţe şi păstrînd o ireproşabilă demnitate, chiar cînd nenorocirile o făcuseră să ajungă la o viaţă de lipsuri.

Nepotul Sophiei, Clemens, după o copilărie morocănoasă, s-a străduit să scape de profesiunea tatălui lui, a manifestat un gust foarte pronunţat pentru litere şi o oarecare înclinaţie către satiră, a frecventat Universităţile, s-a împrietenit cu fraţii Schlegel, a debutat parodiind o piesă de Kotzebue, a conceput romanul „sălbatic“ *Godwi.* Cel mai remarcabil merit al lui este că a schiţat, înainte de Heirich Heine, legenda *Lorelei.* În Heidelberg, unde locuia împreună cu soţia sa Sophie Méreau, a întîlnit pe Achim von Arnim. Conlucrarea dintre cei doi scriitori a exercitat o influenţă adîncă asupra romantismului german ; ei cei dintîi au conceput proiectul de a culege, spre a fecunda cu ele poezia lirică, cîntecele populare. Arnim a marcat puternic şi foarte inteligent legătura care trebuie să unească necurmat limba şi literatura unei ţări cu naţiunea însăşi. Şi în persoana lui, ca şi în ideile lui, se întîlnesc entuziasmul, îndrăzneala, capricii agreabile. Colaborarea lui Arnim

cu Brentano la Heidelberg avusese ca rod, în 1806, publicarea unei importante culegeri al cărei prim volum, *Des Knaben Wunderhorn*, era dedicat lui Goethe. Marele scriitor a lăudat mult această reacţiune împotriva „mîzgăliturilor rimate, grosolane şi vulgare, ale unor aşa-zişi maeştri cîntăreţi". Războiul tulburase întrucîtva lucrul lor. Arnim a publicat în 1806 cîntecele sale *Kriegslieder*, îndreptate împotriva lui Napoleon, apoi a părăsit Heidelbergul. *Cornul miraculos* nu va înceta să aţîţe imaginaţia muzicienilor şi poeţilor ; către sfîrşitul secolului XIX, Gustav Mahler se va inspira din el.

Cît despre Bettina, care se va căsători după un timp cu Achim von Arnim, ea nu îşi începuse încă opera literară, care va umple mai tîrziu vreo zece volume. E bine să nu ne încredem în povestirile pe care ni le va transmite ea, mai ales în cele trei volume publicate la Berlin în 1835 : *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*. În 1810, ea avea 25 de ani. Scrisoarea pe care spune ea că i-ar fi scris-o Beethoven de la Viena, la 11 august, dovedeşte un entuziasm înfierbîntat : ...„Am fost surprins de Dumneata într-un moment în care descurajarea era cu totul stăpînă pe mine ; dar descurajarea a dispărut cu totul cînd te-am văzut... Dumneata eşti din altă lume, deosebită de lumea aceasta absurdă... Urechile mele sînt din nenorocire un perete care mă împiedică să am vreo comunicare prietenească cu oamenii. Dacă nu ar fi fost această piedică, aş fi avut, poate, mai multă încredere în Dumneata, dar nu am putut înţelege decît privirea timidă din ochii Dumitale şi ea mi s-a întipărit pe vecie, încît nu o voi uita niciodată. Scumpă prietenă ! Foarte scump copil ! Arta ! cine o înţelege ?... Cît îmi e de scumpă amintirea celor cîteva zile cînd şedeam de vorbă sau, mai bine zis, corespondam unul cu altul ; am păstrat toate micile bucăţi de hîrtie unde sînt scrise dragele, nepreţuitele Dumitale răspunsuri"...

Timida privire a Bettinei ! Nu ne vine a crede şi rămînem sceptici. Judecătorii cei mai binevoitori nu au putut să o apere complet de bănuiala de minciună ; mama lui Goethe îi reproşa excesiva ei facultate de a inventa, *talentul de a părea naturală chiar cînd spunea lucruri neverosimile.*

Beethoven, mereu naiv, se lăsase prins în mreje ; îl vedem rătăcind în jurul aleii de la Schőnbrunn, în căutarea celei absente ; contează pe ea ca să-l recomande lui Goethe şi trimite Bettinei două melodii pe cuvinte ale poetului : *Cunoşti tu ţara ? Dragoste nouă, viaţă nouă* (op. 75). Bettina, cum era de aşteptat, se arată mai prolixă : îi scrie lui Goethe că îl vede pe Beethoven în fiecare zi, că o duce la plimbare, că, alături de el, uită pe toţi cei pe care i-a cunoscut pînă atunci. Bunul Schindler crede că Bettina a exagerat mult ; ea a refuzat, cînd a văzut-o el la Berlin, să-i arate originalele acestor pretinse scrisori. „Am fi tentaţi, scrie el, să nu vedem în ele decît revărsările unei imaginaţii nelimitate". Ceea ce e sigur e că idila, în ipoteza cea mai favorabilă pentru pretenţiile Bettinei, a durat puţin. În aprilie 1811, domnişoara Brentano se mărita cu Arnim şi se ducea cu el la Berlin ; colaboratorul lui Clemens va publica lucrări foarte incoerente şi obscure, ca romanul său *Păzitorii Coroanei,* consacrat Germaniei Renaşterii ; va încerca în zadar să reuşească în teatru cu piesa *Halle şi Jerusalim,* compoziţie difuză şi extravagantă. Pentru Bettina, viaţa ei următoare nu ne încurajează să acordăm credit celor trei scrisori, atît de des comentate, pe care pretindea că le-a primit de la Beethoven.

„Bettina, scria Varnhagen von Ense lui Leopold Schefer, se repede cu un fel de turbare asupra oamenilor remarcabili prin puterea spiritului ; ar vrea să-i roadă pe toţi şi pe urmă să le arunce oasele la cîini". În cursul unei

lungi existenţe care nu se va termina decît în 1859, s-a agăţat rînd pe rînd, după Beethoven şi Goethe, de Schleiermacher, de arhitectul Schinkel care a înfrumuseţat Berlinul, de Ludovic al Bavariei, de generalul Gneisenau, de diplomatul Wilhelm von Humboldt, de istoricul Ranke, de fraţii Grimm, de Liszt. Şi unora şi altora, le oferă aceeaşi ramură de mirt, simbol al gloriei şi al iubirii : frunza mai rămînea, poate, verde, dar florile se veştejeau. August Ehrhard ne-o arată dînd asalt spiritualului şi fastuosului prinţ von Pückler-Muskau. Acest senior, chiar cînd îi dă în dar o splendidă călimară ca să-şi poată satisface mania epistolară, rămîne incredul cu privire la sinceritatea unor astfel de atacuri. El afirmă că Bettina se laudă, că tulbură fără rost partidele lui de cărţi, că abuzează de metafore, de îmbrăţişări, de tutuieli, de ode către lună, că exagerează importanţa relaţiilor ei cu Beethoven sau influenţa ei asupra lui Goethe. Nu se simte îndatorat faţă de ea pentru eforturile pe care le face ca să tămăduiască un păcătos plin de vicii întreţinute cu zel. Cînd nu poate să scape de ea, caută să se ascundă şi nu suportă decît din extremă nevoie fie lecturile, fie declaraţiile ei prea directe. Ea, neînduplecată, îşi multiplică ofertele de serviciu ; invocă, în toamna vîrstei şi chiar în pragul bătrîneţii, „ardoarea primăvăratică a unui amor juvenil care îi arde obrajii". Pînă la urmă, Pückler o dă afară pe uşă cu urări de „drum bun" şi o lasă o noapte întreagă culcată pe pămînt sub stele, ca să-şi răcorească obsedantele ei flăcări : e adevărat că parcul era încîntător ! Va trebui, ca să se consoleze, să ofere piosului Schleiermacher încurajările şi „laptele mamelelor ei". Pückler defineşte pe Bettina cu o viguroasă simplicitate. „Este, spune el lui Varnhagen, o alienată". „Eroare, răspunde prietenul, e o isterică". Să nu ne lăsăm deci înduioşaţi de aventura ei cu Beethoven ; în ziua cînd ea l-a părăsit, el a scăpat de o mare primejdie. Pe de altă parte,

în septembrie 1811, ea s-a certat cu Goethe. La o expoziție de pictură, aceeași Bettina tratase pe Doamna Consilier (soția lui Goethe) de „cîrnat buhăit".

După plecarea Bettinei la Berlin, Maestrul plănuia să se însoare cu Theresa Malfatti. Unchiul acesteia, Johann, născut la Lucques, era stabilit la Viena ca medic, din 1795 ; se trăgea dintr-o familie bogată și poseda două vile, una la Hitzing, cealaltă la Weinhaus, într-un cartier al Vienei, unde a fost executată o mică cantată de Beethoven, *Un lieto brindisi*, pentru o aniversare. Malfatti îngrijea prinți și prințese ; îl vom vedea la căpătîiul prințului de Ligne, arhiducelui Carol și al ducelui de Reichstadt. Introdus în această casă de Gleichenstein, Beethoven se îndrăgosti de Theresa, atunci în vîrstă de douăzeci de ani, persoană foarte exuberantă și cu un fizic foarte agreabil. Se crede că a cerut-o în căsătorie, dar nu a fost agreat. Theresa se va mărita în 1817 cu baronul Drossdick ; la acea epocă, dealtfel, compozitorul și medicul erau certați. Asupra acestei legături a lui Beethoven cu tînăra fată nu avem vreun document interesant, afară de o scrisoare fără dată, unde profesorul dă elevei sale sfaturi, în special asupra felului cum trebuie tratată o temă improvizată în fața ei. Beethoven îi mărturisește dragostea lui fierbinte pentru natură. „Sînt foarte mulțumit cînd pot să rătăcesc la întîmplare, prin tufișuri, prin păduri, printre arbori, ierburi și stînci ! Nici un om nu iubește natura ca mine". Îi anunță trimiterea unor opere noi și îi recomandă să citească pe *Wilhelm Meister* sau pe Shakespeare în traducerea lui Schlegel. O singură indicație pare că face aluzie la o tandrețe mai precisă. „Uită nebuniile mele, îi spune ; fii încredințată că nimeni nu-ți poate dori o viață mai fericită, chiar dacă Dumneata nu te gîndești în nici un fel la foarte devotatul Dumitale servitor și prieten".

Atîtea eşecuri succesive descurajau pe Maestru. Există, din această epocă, o scrisoare foarte deznădăjduită către Gleichenstein : „Pentru tine, sărmane Beethoven, nu este fericire decît în gîndurile tale ; trebuie să creezi totul în tine însuţi ; numai în lumea ideilor vei găsi prieteni". Totuşi, mai avea să întîlnească şi pe Amalia Sebald. Era născută la Berlin, la 24 august 1787, într-o familie de muzicieni foarte legaţi de *Singakademie*. Era sărbătorită pentru vocea ei de soprană. În 1811, aflîndu-se la Teplitz cu prietenii ei Elise von der Recke şi Tiedge, întîlni pe muzicianul deznădăjduit, care fu sensibil la farmecul ei. Nici de data aceasta nu avem decît indicii foarte vagi pentru ca să apreciem noua lui pasiune. Într-o scrisoare din 6 septembrie 1811 către Tiedge trimite cîntăreţei „un sărut de foc, dacă nu-l vede nimeni". Un bilet adresat direct tinerei Amalia ne spune numai că Beethoven, cam pe vremea aceea, a fost bolnav şi nevoit să stea în pat. Către sfîrşitul lui septembrie 1812, ea îi cere o buclă din părul lui ; în 1815, se va mărita cu un oarecare Krause, funcţionar în administraţia justiţiei. Theodor Frimmel ne povesteşte că a examinat la Rudolph Brockhaus, la Leipzig, o hîrtiuţă pe care Beethoven scrisese : „Nu ar trebui să uiţi, chiar dacă ai vrea". Acest bilet, scris la Teplitz în 8 august 1811, Amalia Sebald notează că l-a găsit pe masa ei ca un fel de carte de vizită. Era, spune ea, o preţioasă relicvă. S-a discutat despre aceste date. Se poate presupune o eroare de un an, ceea ce are puţină importanţă. Scrisorile publicate în marea biografie a lui Thayer rămîn pentru noi destul de confuze şi misterioase, dar se poate presupune că între ei a fost cel puţin o strînsă prietenie. O frază, îndeosebi, ar merita lămuriri. Beethoven se miră că Amalia „nu poate fi nimic pentru el" *(dass sie mir nichts sein können)* şi îi cere

permisiunea de a avea o explicaţie cu ea prin viu grai asupra acestui subiect. „Întotdeauna nu am dorit altceva, adaugă el, decît ca prezenţa mea să-ţi aducă pace, linişte şi încredere în mine. Sper că mîine voi fi mai bine şi că vom găsi cîteva ore ca să ne reconfortăm şi să ne înveselim împreună în mijlocul naturii". Mai ştim că ea îl numea în glumă, „tiranul" ei. Beethoven, dealtfel, îi vorbeşte tot timpul cu cea mai mare rezervă. Îi cere să nu vină să-l vadă, cît va fi bolnav, decît dacă va crede ea că această vizită e convenabilă !

Şi acum, se pune chestiunea de a şti cui a fost adresată scrisoarea către nemuritoarea iubită *(Mein Engel, mein Alles, mein Ich ; Mon ange, mon tout, mon moi ; Îngerul meu, tu care eşti totul pentru mine, fiinţa mea întreagă)*. Romain Rolland, în urma unei analize foarte ingenioase, ajunge la concluzia că a fost scrisă în 1812, la Teplitz, unde Beethoven venise şi se instalase la 5 iulie, după o nouă călătorie la Praga. Considerăm demonstraţia sa asupra acestui punct ca decisivă. Thomas San Galli, în 1909 şi Dr. Max Unger, în 1911 (în cartea intitulată *Sur les traces de l'immortelle bien-aimée — Pe urmele nemuritoarei iubite*, Beyer şi fiul, Langensalza), se pronunţaseră în acelaşi sens. Dar cărei femei i-a destinat Beethoven acest plînset după o dragoste „condamnată la sacrificii şi la renunţări ?" Cui i-a trimis el această cerere pasionată : „S-ar putea oare ca să fii toată a mea, ca eu să fiu totul pentru tine ?". Am fi foarte ispitiţi să pronunţăm numele Amaliei Sebald ; dar, cînd e vorba de dragoste, trebuie să ne ferim de logică, mai cu seamă că mai sînt încă multe umbre asupra istoriei sentimentale a lui Beethoven în acei ani cînd apare cu limpezime numai dorinţa lui de a se uni pentru totdeauna cu o femeie demnă de el. Această femeie el a căutat-o tot timpul, dar nu a găsit-o niciodată.

*

Orașul Teplitz, la 80 kilometri nord-vest de Praga, era de pe atunci cunoscut ca una dintre stațiunile termale cele mai celebre din Europa. E adăpostit în valea Biela, între Erzgebirge și Mittelgebirge. În spatele castelului prințului Clary-Aldringen, un parc în stilul secolului XVIII oferă vizitatorilor odihna în repaosul codrilor seculari și priveliștea desfătătoare a eleșteelor. Friedrich Wilhelm III venea des aici ca să caute, în anii așa de tragici pentru el, liniștea și tăcerea.

La sfîrșitul lui august 1811, Beethoven întîlnește aici o societate strălucită : prinți, scriitori, filosofi. Karl August Warnhagen von Ense nu era atunci decît un tînăr, un mic ofițer rănit la Wagram, gata să observe, să asculte, să noteze ; mai tîrziu va ajunge un nuvelist extrem de abundent ; încă nu se căsătorise cu Rahel Levin al cărei salon va deveni un loc de întîlnire pentru savanți și literați. Tiedge — Christoph August Tiedge — poseda experiența și autoritatea unui veteran. Era apreciat pentru eforturile lui de a apăra literatura națională, iar poemul său liric *Urania*, publicat cu zece ani mai înainte, a tentat de multe ori pe muzicieni. După ce muncise din greu în funcții subalterne de secretar sau de preceptor, s-a împrietenit cu baroana von Recke, care îi va lăsa prin testament o parte din averea ei. Se simte în opera sa, în meditațiile filosofice sau religioase, în *Elegii*, în *Oglinda doamnelor*, în *Alexis și Ida*, o influență evidentă a secolului XVIII francez.

Warnhagen, în volumul II din *Denkwürdigkeiten*, ne relatează impresiile lui asupra timpului petrecut de Maestru la Teplitz. „În acea epocă, scrie el, am făcut cunoștință cu un muzician care a lăsat în umbră pe toți cei dinaintea lui. Era Beethoven, despre care știam de mai multă vreme că e prezent, dar pe care nimeni nu-l văzuse încă. Surzenia îl făcea să fugă de oameni și ciudățeniile caracte-

rului lui, care se accentuau din ce în ce mai mult în viața lui solitară, îngreuiau și scurtau relațiile pe care întîmplarea i le aducea în cale. În Schlossgarten, în cursul plimbărilor lui solitare, el zărise de mai multe ori pe Rahel și fusese izbit de fizionomia ei care îi reamintea trăsături asemănătoare, scumpe inimii lui. Un tînăr amabil, pe nume Oliva, care îi servea de tovarăș credincios, a făcut să ne împrietenim cu ușurință. Ceea ce Beethoven refuza cu încăpățînare, oricît de presante ar fi fost insistențele, ceea ce nimic nu-l putuse constrînge să o facă, nici chiar încercarea unui prinț care voia să-l forțeze prin violență fizică să se producă pentru invitații lui, nouă ne acorda cu multă curtenie și dărnicie : se așeza la pian și cînta compozițiile cele mai recente ale lui încă necunoscute, sau crea improvizații libere. La el, omul m-a captivat mai mult decît artistul ; și cum între Oliva și mine s-a stabilit repede o prietenie strînsă, mă întîlneam în fiecare zi cu Beethoven. Legăturile mele cu el s-au întărit și mai mult la ideea, cu mare bucurie acceptată de el, că aș fi putut să-i furnizez librete pentru compozițiile lui dramatice sau să corectez pe cele pe care le primise. Se știe că Beethoven era un dușman violent al Franței și un german convins *(ein heftiger Franzosenhasser und Deutschgesinnter)*. Și asupra acestui punct ne înțelegeam perfect".

Mai viguros, infinit mai personal, bărbatul care domina tot acest grup era Johann Gottlieb Fichte, profesorul de la Berlin, nobilul discipol al lui Kant, stoicul modern, filosoful libertății și al datoriei ; tocmai pronunțase, în plină ocupație franceză, *Discursurile către națiunea germană* care au pregătit insurecția morală a Germaniei. Acest om era demn de Beethoven, căci și el încerca să reînnoiască spiritul uman ; printr-un efort tenace, el deschidea căi noi așezînd ideea în centrul oricărei acțiuni și cerînd pentru ea toate drepturile.

Ar fi interesant de comparat în evoluţia lor, gîndurile lui Fichte cu cele ale lui Beethoven. Filosoful crezuse şi el în salvarea omenirii prin doctrinele Revoluţiei franceze ; la cursurile lui de la Jena, îşi apăra concepţiile liberale împotriva asaltului permanent al calomniei cu atîta curaj încît a trebuit să-şi lase catedra şi să se exileze ; şi el crezuse în misiunea civilizatoare a Franţei, în eroismul republican al lui Bonaparte ; a întreţinut corespondenţă cu Bernadotte, care i-a cerut un portret de-al lui. Visul său era, ne explică Xavier Léon, să se înfiinţeze un Institut internaţional, un fel de „federaţie a omenirii în interesul ştiinţei pure şi care ar implica unirea spiritului german cu spiritul francez". Datorită lui Fichte, înţelegem mai bine gîndurile acelor germani care acordau încredere ţării lui Voltaire şi a lui Rousseau spre a răspîndi ideea de pace şi cultul raţiunii. Şi, să o spunem în treacăt, niciodată nu se va realiza o adevărată uniune europeană dacă nu se va recurge la învăţăturile acestui îndrăzneţ precursor. Multe probleme ce se pun azi în faţa noastră au fost deja dezbătute în dialogul din 1806 despre *Patriotism şi contrariul lui.* Sigur, războaiele care au dus la înfrîngerile de la Auerstadt şi Jena l-au schimbat pe Fichte. Pentru el, ca şi pentru Beethoven, Bonaparte de pe vremuri a devenit *omul fără nume ;* optimismul lui încrezător a făcut loc unui pesimism empiric, dogmei brutale a salvării publice ; internaţionalistul de la Jena se închisese acum între frontierele germane, se baricadase şi pregătea acel *crez* germanic din care se va inspira un secol întreg. Dar să nu credem că şi-a renegat ideile ; ceea ce dorea el pentru viitor era o Germanie republicană şi paşnică, respectuoasă faţă de drepturile celorlalte popoare aşa cum vroia să fie respectate şi drepturile ei proprii. În ciuda aparenţelor care au înşelat prea adesea pe unii, Fichte rămîne ostil imperialismelor, ale căror urmări nefaste i-au fost revelate de cuce-

ririle lui Napoleon ; teoriile lui nu autorizează nici agresiunile pe care Germania le-a dezlănţuit împotriva noastră, nici pe cele pe care le-a suportat ea din partea noastră. În faţa evenimentelor care duc mulţimile la delir, un Fichte, un Beethoven, îşi păstrează echilibrul spiritului şi fidelitatea faţă de conştiinţa lor ; autorul *Republicii Germanilor* şi creatorul *Simfoniei a IX-a* se unesc într-un acelaşi gînd şi ne sfătuiesc să reluăm proiectul uniunii europene prea adesea părăsit ; această identitate de concepţie umanitară şi politică dă întîlnirii sau cel puţin prezenţei lor simultane în parcurile de la Teplitz, adevărata, semnificativa ei importanţă şi solemnitate.

În 1811, Beethoven compune, pe cuvinte de Kotzebue şi pentru inaugurarea teatrului german de la Pesth, partitura *Ruinele Atenei* (op. 113), care va fi executată la 9 februarie 1812, şi muzica din *Regele Stefan* (op. 117). Dar opera importantă, aceea care ne face să pătrundem în bogata intimitate a poeziei sale, este *Trio pentru pian, vioară şi violoncel* (op. 97), dedicat arhiducelui Rudolph, al cărui manuscris original poartă data de 3 martie 1811 ; a fost cîntat în public la 11 aprilie. „Miracol al muzicii de ansamblu, exclamă Lenz ; una dintre acele creaţii complete care se ivesc la un secol o dată în arte.“ Oricît de exacte ar fi ele, astfel de definiţii nu ne pot fi de ajuns. Maestrul iubea într-atît această lucrare încît, pe patul de suferinţă, cîteva zile înainte de a muri, vorbeşte despre ea cu Schindler într-o convorbire emoţionantă atît prin măreţia amintirilor literare evocate (Goethe, Euripide, Aristotel), cît şi prin strădania (care l-a obsedat toată viaţa pe Beethoven) de a găsi, de a defini, ce anume creează condiţia specială a eroului. Schindler ar voi să fixeze pentru viitor înţelesul acestei inspiraţii supraomeneşti. Cităm : „Primul pasaj vorbeşte de fericire, de capriciu, de voie bună, de hotărîre îndărătnică (à la Beethoven bineînţeles), nu-i aşa ?

În partea a doua, eroul a ajuns la punctul culminant al fericirii ; în a treia, fericirea se transformă în emoție, suferință și milă față de alții. Consider *andantele* ca idealul cel mai complet de seninătate și beatitudine. Cuvintele nu pot spune nimic ; sînt slabi tălmăcitori ai suflului pe care îl exprimă muzica". Să notăm pe de altă parte că acest Trio e ultima lucrare pe care Beethoven a cîntat-o el însuși ; era un concert de binefacere, dat cu Schuppanzigh și Linke.

Într-adevăr, acest cor pe trei voci redă lirismul muzical sub forma cea mai expresivă pe care a atins-o el vreodată. Confidențe sau reverii, melodiile din *allegro moderato*, arzătoare și gingașe totodată, se desfășoară fără retorică, fără elocvență inutilă. *Scherzo*-ul scînteiază de spirit, de veselie, de grație elegantă. În unele fraze ale violinei și violoncelului întrevedem o sensibilitate profundă, un izvor din care se va adăpa și Chopin. Alte pasaje sugerează o horă de fete tinere pe pajiște, sau chemări de fluiere cîmpenești. *Andantele* își deschide corola ; pianul ritmează o implorare ; ea pornește din fundul inimii omenești, se continuă în armonii bogate picurîndu-și tristețea cu o emoție pe care nici un cuvînt nu o poate reda. De la prima pînă la ultima măsură, inspirația se susține și se reînnoiește fără urmă de ezitare. Pîrîul melodic se lărgește sub ochii noștri ; este acum un rîu vrăjit, un rîu de unde sonore care se topesc în *allegro*-ul din final, după ce ne-a cîntat cel mai mișcător dintre cîntece. Niciodată viața și spiritul nu s-au contopit într-o îngemănare mai strînsă și mai patetică. Acest al șaptelea *Trio* marchează punctul extrem pe care-l poate atinge expresia muzicală : este poezie în stare pură, dezgolită de orice element material. Ceea ce n-au izbutit oamenii de litere cei mai rafinați își găsește aici soluția fără efort, *Trio*-ul în si bemol, „al arhiducelui", rămîne înscris

printre cele mai desăvîrşite capodopere ale inteligenţei şi sensibilităţii umane.

Din păcate, contractul pe care Beethoven îl semnase cu protectorii săi nu rezolvase dificultăţile lui băneşti. Kinsky, lovit de război, nu depune primele lui vărsăminte decît la Teplitz, în vara lui 1811. Arhiducele Rudolph şi Lobkowitz intervin generos pentru a compensa paguba cauzată muzicianului prin scăderea puterii de cumpărare a banilor. Kinsky moare dintr-o cădere de pe cal şi moştenitorii lui vor vărsa numai după lungi întîrzieri o mică sumă. Lobkowitz însuşi a avut de suferit pagube materiale, ceea ce îl împiedică să-şi ţină angajamentele. Austria trecea printr-o foarte penibilă criză monetară, începînd din 1804. Banii în numerar lipseau. Viena, multă vreme aşa de prosperă, vedea cum afacerile se reduceau iar populaţia ei sărăcea. În 1809, cetăţenii au trebuit să predea Statului vesela lor de argint şi bijuteriile, în schimbul unor monede-hîrtie depreciate. În 1811, datoria publică depăşea 1 500 milioane de franci şi biletele de bancă pierduseră zece la sută din valoare. Funcţionarii şi toate persoanele care trăiau din venituri fixe sufereau de foame. Prin patenta din 20 februarie 1811, contele Wallis reducea valoarea în aur a biletelor la a cincea parte din valoarea lor nominală. E de remarcat fatalismul istoriei care, după marile războaie, aduce întotdeauna aceleaşi consecinţe financiare. Popoarele uită şi se lasă surprinse de evenimente ; noi, care am suportat crize asemănătoare celei din 1811, avem motive puternice ca să înţelegem suferinţele maselor.

În mai 1812, Beethoven, după cum scrie pe manuscris, termina *Simfonia a VII-a, în la major*. Primele schiţe ale operei sînt anterioare lui 1811. Dacă ne gîndim că la acea epocă surzenia îl făcea aproape nesociabil, după expresia propriilor lui prieteni, dacă ne reamintim că tocmai renunţase la Therese şi încercase în zadar să se căsătorească cu

tînăra Malfatti, rămînem surprinși de puterea interioară care, după senina introducere, în dezvoltările din *vivace*, antrenează cu frenezie, pe un motiv de flaut, orchestra întreagă, spre a exalta veselia unei teme de dans. Această lucrare va fi fost ea oare concepută în urma unei nopți de nesomn cînd, ca să scape de obsesia bolii, izbucnea în rîs și apoi, cu aceeași violență, izbucnea în lacrimi ? Și aici, Beethoven trece brusc de la veselia exuberantă la disperare. Simfonia a VII-a exprimă precis aceste salturi ale sufletului lui. Durerea din *allegretto* contrastează cu exuberanța, cu nestăvilita voioșie din *presto*. Clarinetele și fagoții introduc o frază adorabilă de duioșie și de melancolie, pe care acompaniamentul cornului o colorează cu o tentă de romantism. Un decor misterios se deschide în fața ochilor noștri : sînt păduri scăldate în aur, unde se pierd ultimele ecouri ale unei partide de vînătoare. Și bacchanala reîncepe în *allegro con brio* care urmează, să încetinește puțin dar numai ca să se dezlănțuie din nou cu un fel de furie sporită și ca să izbucnească tumultuos în crescendo-ul final, cu un elan optimist și mai puternic decît mai înainte. Unele îndrăzneli de scriitură și în special o disonanță la timpani au șocat pe diletanți, dar Beethoven a refuzat să schimbe și cel mai mic amănunt. Weber a declarat că, de acum înainte, autorul era copt pentru a fi dus la o casă de sănătate. Cincisprezece ani mai tîrziu, Castil Blaze va trata și el sfîrșitul operei ca o „nebunie muzicală", iar Fétis o va considera „una din acele creații de neconceput care n-au putut ieși decît dintr-un creier sublim și bolnav". Mult timp, publicul și critica s-au încăpățînat să nu guste decît *allegretto*-ul. Mai echitabil, mai bine informați, noi nu credem necesar să disociem diferitele părți ale acestei opere, evident foarte înaintată față de muzica contemporană, profund romantică în sensul german al cuvîntului, liberă și nu trivială, plină de contraste

ca și autorul ei, dar puternic evocatoare de imagini, învăluită toată în magie. Ca și Berlioz, Wagner a judecat-o cel mai bine, deși cu unele jocuri inutile de cuvinte și cu exces de mitologie. „Beethoven, scrie el, s-a aruncat în oceanul fără limite, în marea nesfîrșitei lui dorințe. Dar a pornit în cursa lui furtunoasă pe o corabie gigantică, solid construită și, cu o mînă fermă, a luat în stăpînire cîrma imensă ; el cunoștea țelul călătoriei și hotărîse să-l atingă... Voia să treacă de marginile Oceanului, să descopere pămîntul care trebuia să fie undeva, dincolo de deșertul lichid". Amploarea *Simfoniei a VII-a,* elanul ei, puterea ei de viață, sfidarea aruncată proporțiilor obișnuite, justifică această temerară definiție.

În iulie 1812, medicii îl trimit din nou pe Beethoven la Teplitz. „Nenorocita lui surzenie — scrie Varnhagen — favorizează sălbăticia lui naturală ; ea îl face aproape nesociabil pentru cei din jur ; nu mai crede în dragostea nimănui ; păstrează totuși un ușor simț auditiv al sunetelor muzicale ; în conversație nu aude nici cuvintele, nici melodia". Îi este prezentat lui Goethe, care se minunează de talentul lui, dar îl găsește sălbatic și excesiv de laconic. Aici s-ar plasa anecdota întîlnirii lui cu familia imperială, povestită în scrisoarea a treia către Bettina.

Drept vorbind, această scrisoare e foarte surprinzătoare. Din cele spuse în ea, ar reieși că Beethoven și-a înfundat pălăria pe cap în fața unui grup în care erau împărăteasa și arhiducele Rudolph. Această atitudine este ea verosimilă în momentul în care prințul pusese să se copieze noua simfonie a protejatului lui ? Schindler protestează împotriva acestei legende și credem că are dreptate. Mai sigur este că muzicianul a fost subjugat de Goethe. „Începînd din vara aceasta, va spune el mai tîrziu lui Rochlitz, îl citesc în toate zilele cînd citesc. El a omorît în mine pe Klopstock."

La Viena, Isabey sosea în septembrie ca să picteze portretele familiei imperiale şi se prezenta împăratului Franz I la castelul de la Luxemburg şi la Baden ; el era mirat văzînd înfăţişarea modestă a prinţului Carol, „un om scund, blînd şi modest care vorbeşte despre lalelele lui cu căldura unui burghez din Amsterdam". O reprezenta pe duşmana neînduplecată a lui Napoleon, împărăteasa Maria-Ludovica d'Este-Modena, a treia soţie a lui Franz I, soacra Mariei-Luiza, ca pe o fiinţă plăpîndă, cu o sănătate şubredă, înfăşurată în voaluri şi blănuri dar intransigentă, cu toată graţia buzelor şi a ochilor ei. Pictează şi pe cei opt fraţi ai Împăratului : arhiducele Anton cu faţa prelungă ; Ferdinand ; Carol, adversar constant al lui Napoleon ; severul arhiduce Jean ; arhiducele Joseph, prinţ palatin ; Régnier ; Ludovic şi arhiducele Rudolph, viitorul arhiepiscop şi cardinal de Olmütz, elev şi prieten al lui Beethoven. Aceste portrete au fost multă vreme păstrate în camera de culcare a Împăratului, la palatul de la Hofburg. Cu gîtul strîns într-un guler de catifea neagră, cu obrazul încadrat de favoriţi gen austriac, cu părul strîns în şuviţe lungi pe frunte, Rudolph este redat cu trăsături regulate, dar fără căldură în privire. Isabey a pictat şi pe fiul Împăratului Ferdinand I, zîmbitor şi fraged la cei nouăsprezece ani ai lui, ca şi pe cele patru surori ale Mariei-Luiza : Carolina, viitoarea ducesă de Saxa ; Leopoldina, care va deveni împărăteasă a Braziliei ; Maria-Clementina şi cea mai tînără, Maria-Anna.

Beethoven părăseşte capitala şi se duce în Austria de Sus.

Simfonia a VIII-a (op. 93) e datată din Linz şi din octombrie 1812, dar a fost publicată numai la sfîrşitul lui 1816, la Viena. Maestrul se instalează la fratele lui, Nikolaus Johann, farmacist, cu gîndul de a-l determina să-şi regularizeze legătura lui cu Therese Obermayer. Locul era

favorabil inspirației : pe *Promenadă* se reclădise bătrînul Landhaus ; o șosea, foarte plăcută toamna, și foarte propice pentru visare, ducea către Freinberg și către Jaegermayer. La Linz se desfășura o importantă viață muzicală ; cîțiva ani mai tîrziu, acolo a obținut Schubert, susținut de prietenul lui, Joseph von Spaun, primele succese.

Deși Berlioz a protestat energic împotriva acestui fapt, *Simfonia a VIII-a* a primit numele de *Mica Simfonie*. Desigur, cu toată verva scurtului *allegretto* și grația clasică a menuetului, cu toată strălucirea lungului *final*, ea nu are, în voioșia ei directă, în umorul ei sănătos, puterea, osatura operei precedente. Ea conține totuși pagini inspirate de cea mai fericită fantezie. *Allegro vivace* se termină cu un motiv de o poezie delicată. După exploziile furioase din *Simfonia a VII-a,* elegantul și moderatul divertisment din *scherzando* e ca o odihnă tihnită. Beethoven nu a scris multe pagini mai emoționante decît tema în la bemol cîntată de viorile prime la începutul ultimei mișcări, iar verva, virtuozitatea orchestrală, caracterul spumos al muzicii, dau *Simfoniei a VIII-a* un farmec aparte.

Ea face impresia că a fost compusă mai repede decît a șaptea, printre călătorii, distracții sau chiar dificultăți care îngrădeau inspirația compozitorului. Beethoven însuși nu o punea pe același plan cu simfoniile lui anterioare, „surorile ei", cum s-a spus. Noi însă, cei de azi, cei de ieri, cei de mîine, o iubim și pe ea cu aceeași dragoste.

Din anul 1812 mai datează și *equale* pentru patru tromboni, care se va cînta în 1827, la funeraliile Maestrului ; o sonată pentru pian și vioară (op. 96) ; un grup de cîntece irlandeze și scoțiene ; mai multe canoane, un marș triumfal. Beethoven era bolnav și trist : o mărturisește într-o scrisoare către Varenna. Totuși era mereu gata să ia parte la manifestații patriotice sau la serbări de binefacere. Solicitat pentru un concert în profitul unei mînăstiri de maici,

scrie : „Sînt foarte doritor, ca și anul trecut, să fac un bine prietenelor mele, respectabilele doamne, așa cum voi fi oricînd gata să ajut toată omenirea în suferință, pînă la ultima mea suflare". A doua sonată pentru vioară și pian, în sol (op. 96), dedicată arhiducelui Rudolph (ceea ce confirmă neverosimilitatea anecdotei spusă de Bettina), se inspiră, ca și *Simfonia pastorală,* din natură. „Este, scrie Marcel Herwegh, un tablou cîmpenesc cu ciripituri de păsărele și foșnete de frunze", sclipitor de ingeniozitate. O pasăre cîntă și, din fundul boschetelor, alte cîntece îi răspund. *Adagio* reia melodia evocînd o voce care improvizează prin grădină. Țăranii dansează după o muzică tiroleză, apoi se întorc acasă, puțin cam ghiftuiți cu vin, clătinîndu-se pe drum.

Dar vom vedea acum pe Beethoven sub un nou aspect.

IX
Beethoven, muzician oficial

La 8 decembrie 1813, în sala mare a Universității, publicul din Viena era invitat să asculte *Simfonia a VII-a* în cursul unui concert organizat de Johann Nepomuk Maelzel. Acest original personaj, stabilit la Viena din 1792 ca maestru de muzică, se va face celebru prin metronomul lui; era deja cunoscut pentru invențiile lui de automate (cîntărețul din trompetă, jucătorul de șah). Din 1808, purta titlul de mecanic al Curții. A imaginat un fel de orchestrioară, un *Panharmonion*. S-a împrietenit cu Beethoven și fabrica pentru el cornete acustice.

Acest concert din 8 decembrie 1813 era dat în profitul ostașilor austrieci și bavarezi răniți în bătălia de la Hanau. La Teplitz, Rusia, Austria și Prusia încheiaseră alianța la care Anglia își dăduse adeziunea. Bernadotte comanda armata coalizată din Nord. Napoleon își pierduse toți aliații. Murat îl trădase. Resturile răvășite ale Marii Armate băteau în retragere pe Rin. Drouot nu putuse să le asigure o trecere decît atacînd fulgerător cavaleria inamică, la cincizeci de pași, cu o baterie de cincizeci de tunuri. La 5 decembrie, ultimele trupe franceze, măcinate de tifos, treceau înapoi fluviul. Ocnașii, scoși din închisori sub amenințarea armelor, încărcau mormanele de morți în căruțe mari și îi legau cu frînghii ca pe niște grămezi de fîn. Spiritul de răzbunare domnea pretutindeni. Înainte chiar

de întîlnirea de la Hanau, înfrîngerea de la Leipzig, dezertarea saxonilor și würtemberghezilor, lipsa munițiilor ruinaseră dominația franceză în Germania și reduseseră la neant Confederația Rinului. Pretutindeni răsunau apeluri pentru eliberare.

Concertul dat de Maelzel cuprindea în program *Victoria lui Wellington la Vittoria* (op. 91), dedicată de Beethoven Prințului Regent al Angliei, viitorul rege George IV. Omul zilei, eroul la modă, era acum Wellesley, învingătorul lui Junot și Marmont, soldatul prestigios care își făcuse educația militară în Franța, dar care, aureolat de succesele sale din India cum fusese și Bonaparte de triumfurile lui din Egipt, a făcut din Portugalia și din Spania un mormînt pentru armatele franceze. Dezastrul din Rusia îl determinase să ia această ofensivă și, după bătălia de la Vittoria, trecuse Pirineii. Pentru el, pentru acest soldat gentleman, al cărui geniu rece și trufaș a fost bine redat de Lawrence, Beethoven și-a construit simfonia lui militară ; la interpretare, Salieri și Hummel au luat parte ca membri ai orchestrei, iar Schuppanzigh era în fruntea viorilor prime. Beethoven dirija. Întrebîndu-l cineva dacă percepea toate detaliile simfoniei, a răspuns : „Aud bine toba mare". Lucrarea, desigur, era mediocră dar de natură a flata amorul-propriu al publicului vienez care nu și-a precupețit aprobarea, a bisat andantele și a cerut o a doua execuție. La 27 februarie 1814, Beethoven dădea în profitul lui un nou concert și, datorită succesului *Victoriei lui Wellington,* a realizat unele beneficii. Era și timpul : din pensia lui nu mai primea nici un creițar. Din nenorocire, partitura *Bătăliei de la Vittoria* a fost prilejul unor mari dificultăți și a unui aspru schimb de cuvinte între Beethoven și Maelzel ; lucrarea fusese scrisă mai întîi pentru Panharmonion și mecanicul reclama o parte din încasări. S-au schimbat între ei cuvinte grele și procedee

urîte ; s-a ajuns chiar în fața judecătorilor de la Viena ; afacerea nu va fi soluționată decît în 1817. Regele Angliei nu a binevoit să bage în seamă că această simfonie îi fusese dedicată lui. „Ar fi putut măcar, spunea Beethoven bombănind, să-mi trimită o broască țestoasă sau un cuțit."

Și iată că Beethoven, care pînă acum nu putuse să facă a fi gustată decît de o mică elită partea eternă a operea lui, obține un mare succes de cînd consimte să abordeze un gen nou pentru el : muzica politică. Schindler a avut îndrăzneala să scrie că acesta „a fost un moment decisiv pentru gloria lui Beethoven". Efectul, adăuga el, era puternic : pe cele două părți ale sălii erau înșiruiți figuranți în chip de trupe inamice ; cinci mii de auditori umpleau teatrul. Beethoven nu era foarte încîntat de aceste triumfuri. Varnhagen von Ense revede pe Beethoven în acest timp ; el ne povestește demersurile lui, în volumul al doilea din *Denkwürdigkeiten*. Prințul Anton Radziwill, autorul *Plînsului Mariei-Stuart* și al mai multor quartete vocale pentru *Liedertafel* a lui Zelter, lucra la o partitură pentru *Faust*-ul lui Goethe, din care fuseseră executate unele fragmente în 1810, de către Singakademie de la Berlin. El dorea să întîlnească pe Beethoven care, din ce în ce mai surd, refuza să primească vizitatori, mai ales pe cei „din înalta societate". Pentru a-i învinge rezistența, i se reaminti că Radziwill era cumnatul lui Ludovic Ferdinand al Prusiei, prinț muzician. Beethoven acordă o întrevedere dar nu consimți să se ducă la Rahel. „Dealtfel, precizează Varnhagen, numele lui, deși celebru și înconjurat de respect, nu avea încă prestigiul pe care l-a cîștigat mai tîrziu. În mulțimea amestecată, adunată la Viena, ușurința și grația erau net preferate gravității germane". Cu ocazia intrării Aliaților în Paris, Friedrich Treitschke a scris o piesă *Vestea cea bună*, reprezentată la Teatrul Porții Carintia, la 11 aprilie 1814. Beethoven a compus

corul *Germania, wie stehst du fest im Glanze da !*, pentru bas solo, voci și orchestră. El dorea ca Körner să scrie pentru el libretul unei opere, dar scriitorul părăsise în 1813 teatrul Curții de la Viena unde era angajat, pentru a se înrola într-un regiment de vînători voluntari. A fost lovit mortal de o ghiulea, la 27 august 1813, într-o bătălie la Mecklemburg ; în anul următor, a apărut celebra lui culegere de cîntece războinice *Lira și Spada.* Ne cuprinde tristețea cînd ne gîndim că Beethoven se alătura bucuriilor provocate de durerile Franței și de capitularea de la 31 martie. Alexandru, Friedrich Wilhelm. Schwarzenberg, (care reprezenta pe împăratul Austriei) își făcuseră intrarea triumfală în Paris. Și, în timp ce poporul își păstra demnitatea, burghezii bogați de pe marile bulevarde și de pe Champs-Elysées salutau pe învingătorii lui Marmont. Marchizul de Maubreuil circula prin Paris călare pe un cal de coada căruia atîrnase Legiunea de Onoare ; vicontele de la Rochefoucauld încerca — dealtfel în zadar — să obțină ca să fie dată jos coloana Vendôme, iar publicul de la Operă aclama pe Alexandru și pe Wilhelm cu căldură, așa cum îi aclamaseră și vienezii la Hoftheater. Talleyrand primea la el acasă pe suveranii și diplomații aliați.

Europa respira, se credea eliberată. Înfrîngerea lui Napoleon atingea un alt mare artist de geniu care, în multe privințe, merită să fie comparat cu Beethoven. Francisco de Goya se raliase cu Joseph Bonaparte. Desigur, nu din servilism ; întreaga istorie a vieții lui protestează împotriva acestei bănuieli. Dar, ca și Maestrul de la Viena, poate chiar mai mult decît el, ca și mulți europeni, ca și proprii lui prieteni Jovellanos, Olavide, Moratin, Goya era ostil oricărei dogme, sensibil la suferințele poporului, fidel modestelor lui amintiri de țăran aragonez, adoptînd cu entuziasm ideile revoluționare și crezînd cu ardoare că Na-

poleon le va înfăptui ; iar dacă pasiunea lui pare mai vie decît aceea a lui Beethoven, e din cauză că abuzurile pe care le văzuse el și care spera că vor fi stîrpite, erau și mai mari. Nu el e cel care a reprezentat după natură autodafé-ul de la Sevilla și care văzuse arzînd o femeie acuzată de vrăjitorie ? Deși recunoscuse pe Joseph Bonaparte ca rege, el nu accepta nici violența nici despotismul ; ca dovadă, pînzele de la muzeul din Madrid, despre evenimentele din 2 și 3 mai 1808, toate fremătătoare de ura pe care i-o inspirau brutalitățile ocupației. Dovadă, mai ales, puternica serie *Dezastrele războiului.*

Surd și el, ceea ce explică în parte asprimea caracterului și butadele lui, stînd retras în atelierul lui în timpul ocupației, Goya protestează în felul lui împotriva atrocității luptelor dintre popoare și își exprimă nădejdea în împăcarea lor. Soldații care omoară cu și fără motiv *(con razon ó sin ella),* măcelurile la care iau parte și femeile, îngrămădirile de oameni și de animale masacrați de-a valma, violul, beția, închisoarea, execuțiile sumare, jafurile, trupurile sfîrtecate ale răniților, chinurile sadice, cadavrele în putrefacție zăcînd pe pămîntul răscolit, o mamă sau văduvă dezolată acoperindu-și fața cu părul, aceste spectacole de groază a căror veracitate o atestă prin cuvintele *Am văzut acestea toate, yo lo vi,* Goya le descrie cu un pesimism fără menajamente, fără teamă, fără rezervă. Pe el nu-l atrag aspectele seducătoare ale gloriei ; emoția și-o păstrează pentru mizeria care, sub mii de forme, tortură bietele popoare asuprite. S-ar putea crede, întrucît cele mai viguroase acquaforte ale lui datează din 1811, că era deznădăjduit pentru că își făcuse prea multe iluzii. Adevărul e mort *(Murió la verdad),* strigă el. Va reînvia ? *Si resuscitará ?* Avusese aceleași idei toată viața și nu și le părăsise niciodată. Dar, cînd acvila imperială e învinsă, cînd *vulturul carnivor (el buitre carnivoro)* cade la pă-

mînt, speranța renaște. Concluzia *Dezastrelor războiului* ne e dată de acea planșă din fericire regăsită. *Iată adevărul, Esto es lo verdadero.* Sub un cer scăldat de razele soarelui, o femeie cu sînii goi, cu flori în păr, pune o mînă pe umărul unui bărbat istovit de muncă și de suferință ; pentru acest nenorocit, pentru acest om din toate timpurile, gestul simbolizează un orizont unde strălucește lumina unui nou viitor. Pe pămînt, coșuri pline cu fructe, jerbe mari de flori ; sub mantila tinerei femei, un miel, simbol al păcii. Ideea care a inspirat această planșă este însăși ideea din care se va naște *Simfonia a IX-a.*

Sonata pentru pian (op. 90), dedicată contelui Lichnowsky, precum și cîntecul elegiac pentru patru voci și instrumente cu coarde, de o inspirație atît de înaltă și de senină (op. 118), scris în memoria Eleonorei Pasqualati, au fost compuse în 1814.

Beethoven căuta să profite de succesul lui pentru a face să fie adoptată de public opera pe care o îndrăgea mai mult decît pe toate. La 23 mai 1814, *Fidelio* se prezenta din nou publicului vienez, din inițiativa a trei muzicieni de la Kärntnerthortheater. Încă o dată partitura fusese revăzută, cu colaborarea lui Friedrich Treitschke. Beethoven căuta să „reclădească ruinele pustii ale unui castel vechi". Actul întîi se juca în curtea închisorii, ca și la reluarea din 1806 ; aria Leonorei era transformată prin suprimarea pasajelor de virtuozitate. Nici o concesie italianismului ; înainte de orice, căutarea efectului scenic ; drama se termina pe terasa castelului. În aria cîntată de ministrul Don Fernando :

Es sucht der Bruder seine Brüder
Und kann er helfen, hilft er gern

(un frate își caută frații ; dacă poate să-i ajute, îi ajută bucuros), se exprimă sentimentele umanitare care vor

izbucni cu şi mai mare forţă ceva mai tîrziu. În plus, numeroase schimbări : uvertură nouă, un nou cor al deţinuţilor, final nou. De data aceasta, succesul răspundea aşteptărilor Maestrului şi ale prietenilor lui. Beethoven voise să dirijeze el însuşi orchestra ; dar, aşezat în spatele lui, Capelmaistrul Umlauf supraveghea interpretarea. Rolul lui Florestan era încredinţat cîntăreţului italian Radichi ; Anna Milder reapărea în rolul Leonorei, pe care îl crease în 1805. Beethoven o socotea cea mai bună cîntăreaţă ; o va regreta mult cînd, pentru a cîştiga venituri suficiente, ea se va duce la Berlin. Autorul a fost obiectul a numeroase ovaţii. Presat de cererile publicului, Artaria a tipărit piesa. Moscheles se însărcina cu reducţia pentru pian. La 18 iulie, o reprezentaţie a fost dată în beneficiul lui Beethoven.

În acel an 1814, Viena primeşte vizita lui Meyerbeer, compozitor german care reprezentase la München, la Teatrul Curţii, opera sa *Jephtas Gelübde*, iar la Stuttgart *Cei doi califi*. Meyerbeer dorea sfaturi de la Hummel şi Salieri. Acesta din urmă îl trimite în Italia. Muzica lui e aceea a unui om bogat şi chiar a unui excelent pianist ; dar (cerem iertare acestui personaj care va deveni considerabil cînd se va converti la rossinism), în toate operele lui, adăugînd la ele şi cantata, nu este atîta poezie cîtă este în adorabila sonată (op. 90 în mi minor), scrisă cam tot atunci de Beethoven pentru căsătoria prietenului lui, contele Lichnowsky, cu actriţa Stummer. Fermecător cadou de nuntă ! Prima mişcare vrea să evoce greutăţile pe care această unire le întîmpinase. Partea a doua e o tandră convorbire amoroasă care redă bucuria liniştită a două inimi ce s-au unit în sfîrşit. Neavînd parte de o fericire asemănătoare, Beethoven o caută în alt fel. Un prieten nou s-a introdus în intimitatea lui : violonistul amator Anton Schindler,

pe care i-l prezintă Schuppanzigh. De acum înainte, acest bun camarad, adesea calomniat dar demn de toată stima, îl va întovărăşi în ultimele lui călătorii de-a lungul vieţii. În afară de aceasta, decorul s-a schimbat. Viena e în sărbătoare. Congresul s-a deschis. De la 3 octombrie 1814 pînă la 9 iunie 1815, această spectaculoasă reuniune va fi centrul întregii activităţi. La ceremoniile oficiale, Beethoven îşi va aduce din nou contribuţia.



La 29 noiembrie 1814, în sala Redutelor, se cîntă *Simfonia a VII-a,* cantata recent compusă, *Momentul glorios,* şi *Victoria lui Wellington.* Împărăteasa Austriei, împărăteasa Rusiei, regina Prusiei, numeroase personaje, asistă la concert. Corespondentul de la *Gazeta muzicală* din Leipzig semnalează un nou succes ; Schindler afirmă că au asistat şase mii de auditori ! Dar entuziasmul nu a fost suficient ca să umple sala şi la concertul din 2 decembrie. Beethoven se plînge doctorului Karl von Bursy : „Totuşi, striga el, cuvintele au fost orînduite şi netezite ca o grădină de stil franţuzesc. Dar ce zgîrciţi sînt auditorii ! Regele Prusiei nu a plătit decît un *Extraonorar* de zece ducaţi ! Numai Împăratul Rusiei a vărsat, onorabil, o sută de ducaţi." Aflăm cu o oarecare satisfacţie că Beethoven avusese unele greutăţi ca să pună în muzică cuvintele doctorului Aloys Weissenbach ; trebuise să roage pe prietenul lui Karl Bernard (pe care îl vom întîlni foarte des în *Caietele de conversaţie)* ca să remanieze greoiul poem.

Maestrul, în acest timp, continua să fie discutat. Maiorul Weil, în *Dedesubturile Congresului de la Viena,* publică această notă dintr-un raport adresat la 30 noiem-

brie 1814, lui Hager. „Şedinţa care a avut loc ieri nu a reuşit să mărească entuziasmul pentru talentul acestui compozitor, care are partizani şi adversari. În faţa partidei admiratorilor lui, în primele rînduri ale căreia figurează Rasumowski, Apponyi, Kraft etc., care adoră pe Beethoven, se ridică o zdrobitoare majoritate de cunoscători care refuză în mod absolut să mai audă lucrări de ale lui". Viena caută alte plăceri. J.G. Eynard, trimis de Geneva la Congres ca să-i apere suveranitatea, ne informează în *Jurnalul* lui. Poporul se mulţumeşte cu muzica uşoară pe care o ascultă la Augarten, în serile cu iluminaţii. Dacă sînt serbări la sala Manejului, cît sînt ele de triste şi de monotone ! Suveranii se plimbă în sunetele cîte unei poloneze, oferind mîna femeilor pe care le-au remarcat. Aceste măsuri cu un *andante* puţin accelerat au fost impuse de tradiţie, de cînd cu defilarea celebră a nobilimii la încoronarea lui Henric III ; ele corespund intrărilor din vechile ceremonii franceze. La posomorîtele recepţii de la lordul Castlereagh, esenţial este supeul ; după care se valsează, dar fără veselie. Ţarul Alexandru, în domino negru şi fără mască, dansează la prinţul Metternich în mijlocul îmbulzelii şi democratul Eynard suferă văzînd această lipsă de demnitate la un suveran. Domnişoara Aimée, baletista, face un pas greşit şi cade jos. Acelaşi Alexandru, ca să se informeze de starea sănătăţii ei, îi trimite un Consilier de stat, decorat cu Marele Cordon al Sfintei Ana şi al Sfîntului Vladimir ; lumea bună condamnă, ca pe o lipsă de tact, acest demers al unui monarh pe lîngă o femeie care nici măcar nu e amanta lui. Se dansează la Rasumowsky, ca pretutindeni. Cincisprezece saloane, cincisprezece orchestre, cîntînd toate aceleaşi poloneze. Această furie bîntuie aşa de tare încît într-o seară, cînd amiralul Sir Sydnei Smith a reunit la Augarten pe demnitarii Ordinelor şi pe doamnele de la Curte, s-a orga-

nizat o poloneză între bărbaţi. Lordul Castlereagh preferă muzica a doi orbi italieni care cîntă din chitară şi la vioară ; este atît de încîntat încît, sprijinit de un perete, neglijează să răspundă la salutul invitaţilor lui şi chiar să supeze ; la miezul nopţii, nenorociţii, extenuaţi de oboseală, roagă să fie lăsaţi să plece, dar lordul se antrenează din nou şi dansează fără răgaz pînă la ora unu, cu trei englezi şi fără femei.

Dl. de Talleyrand, jenat de picioarele lui estropiate, joacă pichet. Eynard se converteşte sau se îmblînzeşte cînd împăratul Alexandru invită la dans pe soţia lui. Dacă revenirea de la Elba nu ar fi tulburat oarecum muzica vieneză, fără îndoială că diplomatul genevez s-ar fi apucat şi el de dans.

O a doua mărturie, printre multe altele, confirmă aceste indicaţii.

Jean Baptiste Isabey, pe care căderea Imperiului l-a ruinat, revine la Viena cu Talleyrand. Locuieşte în Leopoldstadt, aproape de cafeneaua Jüngling, pe malurile Dunării, la intrarea în Prater ; a angajat un fost militar, foarte riguros faţă de consemn, ca să-i apere uşa atelierului ; vine la el prinţul Eugène care îi reaminteşte veselele reuniuni de altădată, dansurile la palatul Salm, balul de la galeriile Luvrului, încoronarea lui Napoleon. Isabey a fost însărcinat să picteze pe diplomaţii adunaţi la Congres ; rînd pe rînd, vin şi îi pozează Nesselrode, Hardenberg, Dalberg, prinţul Metternich, Wellington. Plenipotenţiarii, suveranii, se întîlnesc la atelier ca să schimbe între ei vizite oficioase. „Casa mea, declară Isabey, devenise culisele Congresului". Prinţul de Ligne dictează ceremonialul. Artistul îşi pune talentul în slujba împărăteselor Austriei şi Rusiei, organizează serbările şi seratele de la castel, foarte la modă, unde, în faţa regilor adunaţi acolo se produc prinţesele de Tour şi Taxis sau de Eszter-

házy, contesa Apponyi, prinţesa Bagration mai strălucitoare prin spirit decît prin ten, contesa de Périgord şi cele două surori ale ei, ducesa de Sagan. Cu regrete, sau cu remuşcări, în mijlocul acestor splendori, Eugène de Beauharnais şi Isabey evocă amintiri vechi de la Malmaison.

Balurile şi dineurile se ţin lanţ; prinţii Eszterházy şi Rasumowsky rivalizează în lux; se spune că masa imperială costă cincizeci de mii de florini pe zi; într-o seară, la prinţul Bénévent, se discută foarte grav despre meritele brînzeturilor naţionale, despre *stracchino* sau *chester*; dar un curier din Franţa survine şi aduce un magnific pachet cu Brie *, învingătoare neaşteptată. Isabey întîlneşte pe Rasumowsky chiar în ziua cînd palatul lui arsese; prinţul, zîmbitor, jucîndu-se neglijent cu tabachera lui cu diamante, refuză orice condoleanţe pentru un accident aşa de neînsemnat, deoarece *Flora* lui Canova a fost salvată. Împărăteasa Austriei domină acest elegant tumult; născută în Italia, descendentă din familia Este, păstrează în înfăţişare un oarecare reflex al omagiilor aduse strămoşilor ei de Ariosto şi Torquato Tasso; ea inventează cu imaginaţie şi ordonă cu graţie. Sînt la modă tablouri vivante cu personaje ca Ludovic al XIV-lea la picioarele Doamnei de la Valière, Hippolyte apărîndu-se în faţa lui Tezeu etc. În pauze, orchestra cîntă muzică de Mozart sau de Haydn, se aud lucrările reginei Hortense *Partant pour la Syrie, Fais ce qui dois* şi cea a lui Compigny, *Le jeune troubadour qui chante et fait la guerre*. În încheierea spectacolului, zei şi zeiţe umplu un Olimp de fantezie, care nu e încă cel al lui Offenbach. D-ra von Wilhem apare ca Venus, iar contele Wurbna se prezintă ca Apollo, după ce a consimţit cu greu şi numai în ultimul moment, să-şi radă mustaţa de husar.

* Celebră brînză franţuzească (N. trad.)

Toate plăcerile și toate jocurile. Împăratul Rusiei și o doamnă vieneză fac prinsoare cine își va schimba mai repede îmbrăcămintea. Blonda prințesă Bagration triumfă prin frumusețea obrazului ei tînăr, prin finețea trăsăturilor, prin privirea timidă din ochii ei ; așa o pictează Isabey într-un nor de eșarfe și sub o tufă de trandafiri ; ea dansează în costum de boieroaică rusă, dar joacă teatru în limba franceză. Contesa Sophia Zamoyska, marile ducese Maria von Weimar și Catherine von Oldenburg triumflă la alergările de cai aceea pe care împăratul o oferă la marele manej de la palatul Burgului. Isabey pictează pe împăratul Austriei, adversar înverșunat al inovațiilor și plăcerilor, care lasă pe Metternich să discute dar își rezervă dreptul de a decide ; pe regele Friedrich Wilhelm III al Prusiei, om cumsecade, dar leneș încăpățînat și cu idei înguste, pe împăratul Rusiei, care se așază mereu în prim-plan, caută să placă, își amintește de lecțiile lui La Harpe și de cărțile lui J.-J. Rousseau, admiră principiile Revoluției, dar combate operele lui Jean-Jacques.

În frac albastru închis, împodobit cu Lîna de aur, Domnul von Metternich scrutează cu ochii lui cenușii această societate pe care el o domină și face curte femeilor ca să afle secretele soților. Isabey se răsfață în saloanele bogatului conte Fries, a cărui luxoasă ospitalitate atrage întreaga elită. Au însă loc și unele ceremonii mai severe printre aceste distracții. La 21 ianuarie 1815, în catedrala Sf. Ștefan, se celebrează o slujbă în memoria defunctului rege Ludovic al XVI-lea ; catafalcul și decorarea bisericii fuseseră făcute de Isabey și de arhitectul Moreau. În altă parte decît la Congres, se petrec și scene destul de mișcătoare. Contele de la Garde și prințul de Ligne se duc în vizită la tînărul duce de Reichstadt, la Schönbrunn, și găsesc pe Isabey lîngă el ; servitorul francez din ves-

tibul poartă încă livreaua lui Napoleon. Este anunțat un mareșal. „Este unul din cei care au trădat pe tata ? strigă copilul. Să nu intre !" Ducele apare îmbrăcat în uniforma de husar și purtînd pe dolman steaua Legiunii de onoare. Și prințul de Ligne observă asemănarea lui cu Joseph II copil. Portretul pe care îl desenează Isabey în ziua aceea e cel pe care i-l va remite lui Napoleon, în timpul celor 100 de zile, cînd va picta pentru ultima oară pe Împărat, cu privirea ofensivă, cu capul sus, într-un ultim gest de sfidare.

Deplîngem pe Beethoven pentru că a trebuit să-și ascundă geniul și să susțină și el partea sa în acest concert oficial, mediocru și zgomotos. Împărătesei Rusiei îi dedică o *Poloneză pentru pian* (op. 89), compoziție de o formă neașteptată la el. În ciuda unor concesii făcute modei și convenienţelor, a unei introduceri foarte artificiale și unei concluzii destul de sărace, compoziția poartă totuși pecetea lui și indicații de teme sau de ritmuri pe care le vom întîlni și la Chopin.

Cînd Parisul este ocupat a doua oară, compune pentru o piesă a lui Treitschke *(Die Ehrenpforte)*, corul *Totul s-a îndeplinit (Es ist vollbracht)*, care a fost executat la 15 iulie 1815. Titlul singur al lucrării ne emoționează. Totul se îndeplinise, într-adevăr ; convenția militară, semnată cu Blücher și Wellington, preda aliaților capitala Franței ; eroul din *Simfonia a III-a* se îmbarca pe *Northumberland*, în drum spre podișul de la Longwood, spre acel mic izvor din valea Slanei unde i se va săpa mormîntul. Să ne îngăduim o ultimă apropiere. Cînd Napoleon va muri, într-o zi de mai, cînd omul care răsculase universul întreg nu va mai putea să-și ridice pleoapele, o furtună violentă îi va tulbura agonia ; tot pe timp de furtună, va pleca de pe lume și Beethoven...

Din același an 1815, datează piesele reunite într-o culegere a editorului Schonenberger care se aflau pe vremuri în biblioteca muzicală a bunicilor noastre : liedul *Sehnsucht* (Dor) și compoziția pentru cor și orchestră (*Meeres Stille und Gluckliche Fahrt — Liniștea mării și călătoria fericită),* op. 112. Pentru cea de a doua, Beethoven s-a inspirat din două poezii ale lui Goethe, *Meeres Stille :*

Triefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruth das Meer...

și *Glückliche Fahrt*

Die Nebel zerreissen
Der Himmel ist hell...

Aceste mici tablouri : calmul apelor, oceanul care adoarme după furtună, norii care se destramă, cerul care se luminează, pămîntul care apare la orizont nu sînt lipsite nici de forță nici de grație. Corul din *Meeres Stille*, pe patru voci și cu acompaniament de orchestră, a fost cîntat pentru sărbătorile Crăciunului, în 1815. Liedul *Sehnsucht* va fi compus la sfîrșitul lui 1815 sau la începutul lui 1816, pe un text de poetul Reissig. Dar aceasta e prea puțin pentru a compensa atîtea producții de circumstanță, nedemne de Maestru. Adevăratul, marele Beethoven să fi dispărut oare pentru totdeauna ?

Nu, din fericire ! După atîta muzică politică și fanfare războinice, regăsim cu bucurie pe poetul pe care îl iubim, în cele două admirabile sonate pentru pian și violoncel. op. 102, compuse în iulie și august 1815, dedicate contesei Maria Erdödy. Regăsim pe marele nostru Beethoven în *Sonata în do major* (102, 1), care a nedumerit pe primii auditori prin libertatea formei. *Allgemeine musikalische Zeitung* se mira iarăși de acest stil „neobișnuit și straniu". Maestrul din ultimele quartete apare în toată puterea în

aceste piese unde improvizaţia lirică nu cunoaşte nici o constrîngere. După strălucitoarea introducere, prima mişcare, *allegro vivace*, este scrisă cu o originalitate uimitoare, nu în tonalitatea principală de *do* ci în cea relativă de *la*. *Adagio* din *Sonata în re major* (102, 2), redă cu o gravitate aproape religioasă un sentiment trist, poate cel al izolării ; trebuie să-l fi auzit pe Pablo Casals, al cărui cînt era el însuşi o poezie, punînd în lumină adînca frămîntare sufletească din o atare meditaţie. Grija pentru formă dispare cu totul în această lucrare, dar grija pentru artă e mereu prezentă. Geniala ingenuitate care o străbate, abundenţa sonoră ne fac să ne gîndim la *Meditaţiile* lui Lamartine. Vocea care ne vorbeşte în *Sonata în re major* nu are nevoie de cuvinte pentru a ne emoţiona ; ţesătura melodică se desfăşoară de la sine ; fraza se mlădie, se pierde pe ici pe colo în tăceri, murmură sau se înflăcărează, se însufleţeşte cu o undă de veselie sau e umbrită de un nor trecător, capătă un contur ferm sau se evaporă ca o mireasmă. Este atîta tinereţe în această muzică, atîta viaţă şi atîta poezie ! Ambiţia pentru perfecţiunea tehnică se va manifesta în fugato din final. De-a lungul *andantelui*, voinţa pare că îşi dă frîu liber ; este viaţa care se exprimă din plin dar evitînd, chiar şi în înflăcărare, orice violenţă nemăsurată. Am asistat în martie 1927 la un concert din sala *Musikverein* de la Viena, cînd s-a cîntat şi această sonată. Sala întreagă era zguduită de lirismul ei, era contopită într-o comuniune de gînduri. Printre atîţia credincioşi, în acea mulţime de suflete încordate, se va fi aflat oare vreo Therese, misterioasă ca şi cealaltă dar, ca şi ea, subjugată ? În faţa mea stătea o tînără cu trăsături subtile, fină, elegantă şi modestă, o brunetă ; de la începutul *adagio*-ului, a închis ochii ; pe măsură ce coardele reluau şi transformau melodia, gîtul ei se înclina ca o tulpină firavă ; smaraldul de la un cercel cobora spre fruntea

plecată. Cufundată în meditație ca într-un abis, cu lacrimi în ochi, asculta... Vraja muzicii încălzește și inimile îmbătrînite și obosite și sufletele tinere, păstrătoare și transmițătoare ale bunelor tradiții de spiritualitate.

Cu cele două sonate din opus-ul 102, Beethoven ne readuce pe culmile de la care fanteziile lui militare ne îndepărtaseră întrucîtva; este aceeași lumină, aceeași puritate ca și în *Trio*-ul arhiducelui; dar, de pe acum, lucesc fulgerele care vor brăzda ultimele quartete.

X

Omul, caracterul lui

Să intrăm în apartamentul în care se agită, printre tot felul de lucruri, un om de talie mijlocie, cu fața osoasă, cu bărbia proeminentă, cu umeri lați și puternici. Furia care îl stăpînește îi scutură șuvițele părului zbîrlit, dar ochii, ochii de un albastru cenușiu, reflectă bunătatea. Tună și fulgeră ; mînia îi scoate în relief maxilarele și accentuează roșeața de pe obrazul ciupit de vărsat. S-a înfuriat pe servitoare, sau pe Schindler, acest bun și răbdător prieten, sau pe vreun director de teatru, ori un editor. Dușmanii lui imaginari sînt numeroși : detestă muzica italiană, guvernul Austriei și locuințele orientate spre nord. Să-l ascultăm cum bombăne : „Nu concep ca un coș așa de rușinos, așa de periculos să fie tolerat de guvern !". Observă că operele lui au fost numerotate greșit ; explodează. „Ce josnică înșelătorie !" Își subliniază cu exclamații de ha ! ha ! zgomotosul lui discurs ; apoi cade în tăceri interminabile. Conversația lui, sau mai bine zis monologul lui, se dezlănțuie ca un torent ; limbajul lui se împestrițează cu expresii comice, sarcasme, paradoxuri. Brusc, tace și visează.

Ce violență ! Zilele trecute a invitat la dejun pe Stumpff și cînd bucătăreasa a intrat fără să fie chemată, i-a aruncat toată tava cu tăiței în șorț. Că uneori discută destul de aspru cu îngrijitoarea lui, e de crezut cînd citim sfatul

pe care i-l dă un prieten pe un caiet de conversaţie : „Nu mai bocăni aşa, ai putea să ai necazuri cu poliţia“. Cîteodată, în aceste dueluri intime, bucătăreasa e mai tare ; Beethoven iese din luptă cu obrazul zgîriat. De aceea, îşi pregăteşte deseori singur mîncarea, şi foarte bucuros ; face supă cu pîine, spărgînd ouăle unul cîte unul izbindu-le de perete pe cele pe care nu le crede suficient de proaspete. Invitaţii îl găsesc cu o scufiţă de noapte pe cap, cu un şorţ albastru la brîu, pregătind neverosimilele mixturi de care numai el singur e încîntat ; unele dintre reţetele lui reamintesc vag formula tradiţională. Doctorul von Bursy îl vede cum îşi distilează cafeaua într-un alambic de sticlă. Brînză de Lombardia, salam de Verona zac pe schiţele unui quartet. Ici şi colo, sticle pe jumătate golite, cu vin roşu de Austria : Beethoven este un mare amator de vinuri bune.

Vreţi să-i cunoaşteţi mai bine obiceiurile ? Încercaţi să-l surprindeţi cînd se spală ; de afară, sînteţi avertizaţi prin mugetele lui. Exclamaţiile ha ! ha ! se înteţesc. După ce a făcut baie, băltoace de apă acoperă podeaua, spre paguba proprietarului, a nevinovatului chiriaş de jos şi a apartamentului însuşi. Dar este cu adevărat un apartament acesta ? Este o cuşcă de urşi, zice Cherubini, om distins. Este celula unui nebun, afirmă alţii şi mai răuvoitori. Este cocioaba unui sărac cu patul desfundat, pretinde Bettina. Rossini se înduioşează cînd descoperă murdăria din locuinţă şi aude pe Beethoven spunîndu-i : „Sînt un nenorocit !“.

Deseori, ursul iese din cuşcă ; îi place plimbarea, parcul de la Schönbrunn, un colţ de pădure. Îşi ia pălăria veche de fetru pe care praful şi ploaia au decolorat-o, îşi îmbracă fracul albastru cu nasturi de metal, îşi înnoadă fularul alb în jurul unui guler larg şi pleacă. I se întîmplă să se oprească în cîte o berărie vieneză ; atunci se instalează

la o masă izolată, își aprinde luleaua, cere ziare, heringi și bere. Dacă vreun vecin de masă venit întîmplător îi displace, se scoală și pleacă mormăind. Oriunde este întîlnit, are aerul unui om neliniștit și doritor să afle ceva ; nu se simte la largul lui decît la țară, în „grădina lui Dumnezeu". Pe străzi sau pe șosele, gesticulează ; persoanele care îl întîlnesc se opresc să-l privească ; micii ștrengari îl iau în rîs într-atîta încît nepotul lui, Karl, va refuza să iasă cu el. Nu-l interesează părerea lumii ! Buzunarele fracului sînt doldora : un carnet pentru muzică, un caiet de conversație și, cîteodată, un tub acustic, fără a mai vorbi de un creion gros de tîmplar, care e nelipsit. Așa cel puțin va apărea el către sfîrșitul vieții în ochii numeroșilor martori care ne-au lăsat impresiile lor.

Dacă se duce în vreo vizită, lumea descoperă repede caracterul ciudat și contrastele frecvente ale firii sale. Este irascibil dar, după un acces de mînie, izbucnește în rîs. Îi plac jocurile de cuvinte, calambururile, glumele tari ; acolo însă e mai puțin reușit decît în fugă sau în variațiuni. Cînd nu-și repede prietenii, îi ironizează : Schindler, Zmeskall o știu prea bine. Chiar față de nobili, își menține gustul pentru vorbirea jovială. Elevul și prietenul lui, arhiducele Rudolph, îi comandă cîteva piese de fanfară pentru o paradă de cavalerie ; Beethoven îi răspunde că se va supune dorinței lui : „Muzica pentru călărie va ajunge în cel mai mare galop la Alteța Voastră Imperială". Era foarte distrat și devenise celebru pentru confuziile pe care le făcea, mai ales dacă era antrenat într-o convorbire însuflețită. În mod obișnuit, se izola de lume și avea toate aparențele mizantropiei. „Este, spune Goethe, un personaj neîmblînzit". Cînd dădea de un obstacol, se năpustea asupra lui, apoi se închidea în singurătate și tăcere ca să reflecteze, să fie cu gîndurile lui, cu propriul lui spirit. Cîntăreața Magdalena Willmann,

care l-a cunoscut în tinerețe, l-a respins pentru că îl judeca pe jumătate nebun *(halbverrückt)*.

Această pretinsă mizantropie venea, înainte de orice, de la surzenia lui. Am voi să putem urmări progresele acestei boli care l-a chinuit atîta vreme. După toate aparențele, ea a început prin 1796, în urma unei răceli. S-a mai spus și că a avut originea în vărsatul de care suferise și care i-a marcat obrazul cu cicatrice. El o atribuie unei boli a intestinelor și precizează că răul a început la urechea stîngă. În tinerețe, pe cînd era un elegant cavaler cu floare la butonieră, sociabil și monden, foarte seducător cu jaboul lui de dantelă, avusese un auz excelent. Dar, încă de pe vremea *Simfoniei în do*, se plînge credinciosului lui Amenda de infirmitatea crescîndă care îl obligă să se izoleze. La acea dată, dă doctorului Wegeler indicații precise. „Urechile mele continuă să bîzîie zi și noaptea... De aproape doi ani, evit orice întrunire căci îmi e cu neputință să spun oamenilor că sînt surd... La teatru, trebuie să mă aplec mult înainte pentru a înțelege pe actori". Se destăinuiește doctorului Vering, apoi se gîndește să recurgă la galvanism. În vremea *Testamentului* de la Heiligenstadt, adică în octombrie 1802, după o confirmare tragică în cursul unei plimbări, își dă seama că de acum înainte boala s-a instalat în el pentru totdeauna. În 1806, repetă același lucru pe o foaie de schițe. Patru ani mai tîrziu, mărturisește lui Wegeler că se gîndește la sinucidere. În curînd, Broadwood și Streicher vor trebui să fabrice pentru el piane speciale. Un prieten al lui, Haslinger, își ia obiceiul de a comunica cu el prin semne. Către sfîrșitul vieții, este nevoit să pună un rezonator pe pian.

Medicii au studiat natura acestei surzenii. *Dările de seamă ale ședințelor Academiei de Științe*, în volumul al 186-lea, conțin note ale doctorului Marage care con-

firmă că boala a început la urechea stîngă şi a fost provocată de „leziuni ale urechii interne, înţelegîndu-se prin acest cuvînt labirintul şi centrii cerebrali de unde pornesc diferitele *ramificaţii ale nervului acustic*". După părerea acestui specialist, „surzenia lui Beethoven prezenta particularitatea că pe de o parte îl despărţea de lumea exterioară, adică de tot ce ar fi putut să influenţeze producţia lui muzicală, iar pe de altă parte menţinea centrii săi auditivi într-o stare constantă de excitaţie, producînd vibraţii muzicale şi zbîrnîituri pe care el le percepea uneori cu mare intensitate... Surzenie pentru vibraţiile lumii exterioare, da, dar hiperacuzie pentru vibraţiile interioare".

Beethoven suferea şi de ochi. Cavalerul von Seyfried, care l-a însoţit mult în primii ani ai secolului, spune că variola îi lăsase vederea foarte slabă şi că, încă din adolescenţă, trebuise să poarte ochelari concavi, foarte puternici. Doctorul Andreas Ignaz Wawruch, profesor de clinică chirurgicală la Viena, precizează că, pentru a-şi mări pofta de mîncare, Beethoven a început, pe la vîrsta de treizeci de ani, să abuzeze de băuturi spirtoase, să consume mult punch. Şi el declară expres : „Această schimbare în felul lui de viaţă l-a dus pînă la marginea mormîntului". Vom vedea că va muri de ciroză la ficat. S-au întrebat unii dacă nu suferise cumva şi de o altă boală, foarte răspîndită în Viena acelor vremuri, şi care atunci era mai greu tratată decît în zilele noastre. Nu sînt dovezi peremptorii în legătură cu această presupunere.

*

Acest om avea două pasiuni : *arta lui* şi *virtutea.* Virtutea sau, cu un alt cuvînt care i se potriveşte tot atît de bine, *onoarea.*

Despre respectul lui faţă de artă, el s-a exprimat în multe declaraţii : nici una nu e mai emoţionantă ca

această profesiune de credință scrisă pentru o mică pianistă, căreia îi mulțumea pentru un mic cadou (un portmoneu). „Adevăratul artist, îi scrie el, nu are orgoliu ; el știe că arta nu are limite ; simte în sinea lui cît e de departe de țel și, în timp ce alții îl admiră poate, el suferă că nu a ajuns încă acolo unde strălucește soarele."

Acest monarh în imperiul sunetelor — cum l-a numit un contemporan — nu compunea sau nu improviza decît în focul inspirației. „Nu fac nimic fără să mă întrerup cînd trebuie și să mă ocup de altceva, spune el doctorului Karl von Bursy. Lucrez întotdeauna la mai multe lucruri în același timp. Mă ocup cînd de una, cînd de alta". Și mai spune el : „Creația muzicală, ca și creația poetică, nu trebuie să fie întreprinsă la ore fixe" ; îi recomandă lui Potter să nu recurgă la pian în timp ce compune".

Triumfa cu adevărat în improvizație ; era în el, în astfel de clipe, un fel de vrăjitorie, o sublimă magie. Cele două sonate din 1802, *quasi una fantasia* (op. 27) și mai ales a doua, numită „*a lunii*", ne dau o idee de ce puteau fi aceste extatice improvizații. Darurile sale înnăscute fuseseră dezvoltate printr-o excelentă educație de organist. Cei de față admirau la el ca pianist — sau îi reproșau — extrema lui velocitate, vigoarea, întrebuințarea frecventă a pedalelor, o digitație cu totul personală. A contribuit la perfecționarea pianului. Pe Johann Andreas Streicher, coleg de școală cu Schiller la Karlsschule, l-a sfătuit să fabrice claviaturi mai solide și mai sonore. Cînta minunat operele lui Gluck, oratoriile lui Haendel, fugile lui Johann Sebastian Bach, dar mereu se plîngea, cu toată virtuozitatea lui, că tehnica îi era insuficientă...

Pentru Beethoven, frumosul și binele erau strîns unite. Cum el se devotează artei, crede în necesitatea virtuții. Carpani ironizează kantismul lui ; filosoful de la Koenigsberg acționează asupra poetului muzician, ca și asupra

lui Schiller. În al șaselea caiet de conversație, Beethoven a subliniat cugetarea celebră : „Legea morală în noi, cerul înstelat deasupra noastră“. Și dacă în notițele rapide care rezumă intențiile lui de a vizita unele locuri insistă asupra dorinței de a cunoaște observatorul astronomic al profesorului von Littrow, se poate crede că dorea să se ducă acolo spre a medita asupra acestei fraze nemuritoare. Și poate că solemnitatea acestei idei și acestei emoții o redă el în admirabila odă din *Quartetul al optulea !*

În întreaga lui viață, Beethoven a fost preocupat de progresul moral. Încă de tînăr, pe la vîrsta de treizeci de ani, în plină forță, exprimă doctorului Wegeler speranța de a reveni într-o zi pe malurile Rinului său natal, pe care îl vedea în gînd și îl dorea „mai mare“. Mai mare, adică nu mai încărcat de glorie ci mai bogat în valoare morală. „Nu recunosc în om — mai spune el prietenei sale, mica pianistă, — decît o superioritate, aceea care îi îngăduie să se numere printre oamenii cinstiți. Acolo unde găsesc astfel de oameni, acolo e căminul meu.“ Această preocupare pentru desăvîrșirea spirituală ascunde sălbatica lui independență. Noi nu credem în manifestările pe care i le atribuie Bettina în celebra scrisoare ; dar unele mărturii ne fac să înțelegem că acceptă greu, chiar cînd le suportă, unele exigențe ale elevului său cel mai iubit, arhiducele Rudolph ; de pildă, nu consimțea să facă anticameră. Nedreptatea îl revolta, mai ales dacă venea de la cei mari. Prietenii lui suportau deseori asalturile temperamentului lui. Dar cartea de curînd publicată de Stefan Ley, *Beethoven als Freund,* ne arată cît de mult știa el să-și apropie pe cei mai buni și mai adevărați dintre prietenii lui.

În centrul moralei sale era o iubire sinceră pentru omenire, înduioșare față de cei săraci și nenorociți. În general, el detesta pe cei bogați, din cauza lipsei lor de căldură sufletească. Cu toată situația lui materială proastă,

nu pregeta să ajute pe cei în suferință: a oferit unor instituții de binefacere mai multe opere de-ale lui, în deplină proprietate. Pentru un concert dat în beneficiul unei astfel de instituții, a acceptat să primească drepturi de autor numai dacă ele aveau să fie achitate de un bogătaș; aflînd însă că suma depusă fusese dată de înșiși organizatorii, nu a oprit decît suma necesară pentru a plăti copierea partiturilor și a restitui ce era în plus. Din delicatețe, era infinit de exigent. Acceptînd să cineze la părinții lui Czerny, a insistat ca să ramburseze cheltuiala provocată de el. În ochii lui, sentimentul era, după propria-i expresie, „pîrghia a tot ce e mare". „Cu toate ironiile sau disprețul cu care e tratată uneori, scrie el lui Gianastasio del Rio, inima este totuși considerată de către marii noștri scriitori — Goethe între alții — ca o excelentă calitate; mulți pretind chiar că fără inimă nici un om distins nu poate exista și că nu poate fi în el nimic profund." A fost acuzat cîteodată de zgîrcenie; este insinuarea doctorului Karl von Bursy. Reproș nedrept la adresa unui om nevoit să-și numere mereu banii, să muncească pentru cizmarul și pentru brutarul lui. Cînd va fi econom, cînd își va face în secret plasamente, acestea vor fi pentru nepotul lui, Karl.

A fost religios? E întrebarea pe care și-au pus-o mulți comentatori. Discipolul lui, Moscheles, ne povestește că, fiind însărcinat de el să facă reducția pentru canto și pian a lui *Fidelio*, în 1814, a executat lucrarea și, pe ultima pagină a ei, a scris: *Terminat cu ajutorul lui Dumnezeu.* Maestrul a corectat această notiță, cu scrisul lui gros: „*Omule, ajută-te singur!*". Totuși cînd se ocupa de educația lui Karl, vroia ca învățătura să o primească de la un eclesiast, ca să facă din el „un om adevărat". În carnetele de conversație, discuțiile metafizice intervin des: „Aș vrea să știu părerea ta despre ce se întîmplă cu noi

după moarte“, il întreabă un interlocutor în caietul al 16-lea. Răspunsul lui Beethoven ne lipsește. „Nu e sigur că cei răi vor fi pedepsiți și cei buni răsplătiți“, continuă prietenul care îl întreabă. Beethoven ascultă îndelung și tace, în timp ce vizitatorul dezvoltă teorii filosofice. Fără nici o îndoială, în ajunul morții, s-a supus ritualurilor catolicismului, dar în ansamblul vieții sale, se pare că s-a mulțumit cu principiile religiei naturale în sensul secolului XVIII, un deism a cărui origine ne va apare în curînd.

Politica îl pasiona. Liberal, democrat și republican, după cum arată expres cei ce l-au cunoscut bine, urmărea cu atenție evenimentele care agitau și țara în care trăia și Europa. Nu scăpa nici o ocazie de a-și afirma aversiunea față de guvernul austriac, rămas fidel teoriei absolutiste și care menținea confuzia în mecanismul administrativ de stat ; în loc să dea soluții rapide treburilor obștești, amesteca atribuțiile miniștrilor și pe cele ale Consiliilor superioare și complica acest amalgam prin conferințe pe placul Împăratului. Felul greoi de lucru, încetineala acestui mecanism vor deveni celebre ; hîrțoagele, formalismul, dominau. Contele Stadion, căruia Napoleon i-a cerut rechemarea după Wagram și care va reapare ca plenipotențiar la tratatul de la Teplitz, va trece drept un exaltat pentru că va îndrăzni, cu de la el putere, să dea un statut unei provincii. Acest guvern a fost cu totul lipsit de lirism. În mijlocul unei societăți în care aristocrația își apăra privilegiile, scutirile, drepturile feudale, guvernul nu se gîndea decît să îngrădească libertatea sau să o constrîngă. Poliția secretă și cenzura domneau atotputernice. Se mersese pînă la interzicerea intrării în țară a unor lucrări medicale cu valoare științifică recunoscută. Străinii, intelectualii, funcționarii, miniștri înșiși erau spionați ; poșta avea ordin să deschidă cît mai multe scrisori. Se citează

ca exemplu al acestui despotism cazul tinerilor elvețieni arestați în 1819 pentru că înființaseră o societate istorică ale cărei statute semănau cu cele ale francmasoneriei. Or, se pare că Beethoven ar fi fost francmason, dar nu există dovezi decisive în acest sens. E de înțeles ostilitatea lui față de faimosul sistem al lui Metternich, față de regimul în care „biletul pentru confesiune" cerut în fiecare clipă de autorități se cumpăra și se vindea ca valorile de Bursă.

Totuși, nu se poate nega că a voit să fie și a fost un bun german. În mai multe rînduri, dar mai ales în timpul ultimului război, s-au făcut sforțări ca să se ia Germaniei mîndria de a spune că ea a dat lumii un geniu care îi conferă atîta onoare. De exemplu, s-a insistat mult asupra originilor lui flamande. Aceste origini sînt incontestabile și le-am arătat și noi. Lucrările lui Raymond van Aerde au adus asupra acestui subiect cele mai folositoare precizări. Nu se pot ignora legăturile familiei Beethoven cu orașul Malines ; s-au studiat neînțelegerile ei cu creditorii și cu autoritățile. Ducînd ancheta și mai departe, Ph. van Boxmeer, arhitect al orașului Malines, a răscolit arhivele generale ale Belgiei și a dovedit, prin memorii încă inedite, originea brabantă a familiei Beethoven. Datorită lui, putem stabili genealogia următoare : Ludwig van Beethoven, Maestrul, născut la Bonn, la 15 decembrie 1770 ; Johann van Beethoven, soțul Mariei Magdalena Keverig, născut la Bonn în martie 1740 ; Ludwig van Beethoven, soțul Mariei Josepha Poll, născut la Malines, la 5 ianuarie 1712 ; Michael van Beethoven, soțul Mariei Luiza Stuyckers, născut la Malines, la 15 februarie 1684 ; Cornelius van Beethoven, soțul Catherinei van Leempoel, născut la Bertem, la 20 octombrie 1641 ; Marc van Beethoven, soțul Josinei van Vlesselaer, născut la Campehout, înainte de 1600.

Putem astfel să stabilim acum genealogia acestei familii, începînd de la sfîrşitul secolului XVI. Centrul formării ei este Malines, vechea metropolă religioasă a Flandrei, citadela bisericilor : Notre-Dame din Hanswyck, cu celebrul ei amvon de lemn ; catedrala Sfîntul Rombaut, veritabil muzeu de istorie, unde se află *Răstignirea pe cruce* a lui Van Dyck ; Sfîntul Joan, luminată de strălucitul triptic al lui Rubens ; Sfînta Catherina, capela din Beguinage şi altele. Toţi aceşti Beethoven au fost muzicieni ; parohia cea mai puţin importantă avea şcoala ei de cor ; bunicul Ludwig a intrat de mic copil în şcoala de la Rombaut. Bănuim că purta cu sine amintiri de la Bonn, că descria copiilor lui frumuseţile fără seamăn din picturile murale de acolo, că le povestea legende, că le vorbea despre istoria şi gloria decoraţiei „Lîna de aur", despre amintirile lăsate de Margareta şi Carol Quintul. Le mai vorbea şi de farmecul străzilor mărginite de casele vechi ale breslelor, dintre care cea mai pitorească, cea a pescarilor, purta, deasupra uşii, un somon mare, legat cu sfori. Că întreg acest trecut, că acest străvechi contact cu medii pătrunse de spiritualitate şi de artă, că dragostea seculară pentru muzică au avut un rol în formarea unei familii modeste este în afară de orice îndoială. Ereditatea şi inconştientul îşi au partea lor fundamentală în elaborarea şi desăvîrşirea geniului muzical. Planta minunată care a crescut pe pămîntul de la Bonn şi care a acoperit cu florile ei o lume întreagă îşi află rădăcinile în solul flamand. Iată onoarea Belgiei moderne, moştenitoare a unui patrimoniu atît de preţios : onoare mare şi trainică.

Am încercat, de asemenea, să subliniem ceea ce, la vîrsta cînd i se forma conştiinţa, a legat pe Beethoven de ideile aşa de generos răspîndite de Franţa către sfîrşitul secolului al XVIII-lea ; înţelegerea lui pentru splendida

iluzie pe care o întruchipau cu armele în mîini, soldații cetățeni ai primei Republici, admirația lui pentru cel mai expresiv dintre acești misionari ai libertății. Cu aceste rezerve și ținînd seama de faptul că Beethoven își va modela spiritul după geniul tradițional al regiunii renane, el a fost un german, un autentic german. Euloge Schneider, ale cărui cursuri le-a audiat la Bonn și care comentase în fața lui căderea Bastiliei, era un veritabil german, originar din regiunea Würzburg. Nu trebuie să se exagereze influența lui Méhul sau a lui Cherubini asupra lui *Fidelio* și să se facă din această operă o dramă revoluționară, atîta vreme cît întreaga etică a autorului este destul de concludentă.

L-am văzut pe Beethoven însoțind cu un cîntec de adio, compus special, pe burghezii din Viena, trimiși împotriva învingătorului de la Arcole ; dacă el a rămas la Viena în 1807, a făcut-o — și a spus-o lămurit — „din patriotism german". A avut chiar unele accese de xenofobie. Cavalerul Seyfried ne spune că a voit să pună să se imprime pe toate lucrările lui titluri luate din limba națională ; a căutat să înlocuiască termenul de *pianoforte* cu *Hammerklavier*. Trebuie însă să nu uităm că atașamentul la o patrie este condiția esențială a dragostei sincere pentru omenirea de pretutindeni. Internaționalismul abstract nu e decît o himeră ; internaționalismul veritabil decurge din localizare. Omul cel mai legat de îndatoririle lui față de celelalte națiuni este acela al cărui suflet are resurse destul de bogate ca să cuprindă dragostea față de familie, față de solul natal, față de țară. Un Gabriele d'Annunzio dorea să nu fie decît un frumos pin italic, ca cei de pe colina romană, scăldați de razele lunii, sau un chiparos ca cei de la villa d'Este, de lîngă fîntîna în apele căreia se aud ecourile îndepărtate ale torentului latin. Sufletul sensibil care asculta înduioșat cantilena unor luntrași renani, nu

va avea decît să-şi deschidă larg tainiţele, pentru a zămisli, cu o putere de convingere contagioasă, ideea din *Simfonia a IX-a.*

La sfîrşitul vieţii sale, Beethoven se va apropia de englezi. Acest om neîmblînzit, care îşi manifesta liber părerile prin cafenele şi pe care poliţia era gata să-l considere un răzvrătitor, care ataca pe faţă pe împăratul Franz şi birocraţia lui, revarsă acum asupra poporului de dincolo de Canalul Mînecii încrederea pe care o arătase altădată Franţei revoluţionare. Admiră felul cum funcţionează Camera Comunelor. Pianistului Potter îi declară : „Voi, în Anglia, aveţi capetele pe umeri". Era recunoscător poporului englez nu numai fiindcă preţuia pe artişti şi îi remunera bine, dar şi fiindcă putea să critice în libertate pînă şi actele regelui însuşi. Nu s-a consolat niciodată că nu a putut să se ducă la Londra.

În fond Beethoven era un om în genul lui Rousseau, dar fără nomadismul acestuia. Beethoven de la Heiligenstadt aminteşte de Jean-Jacques fugind din casa de la oraş şi instalîndu-se în conacul de la Montmorency unde doamna d'Epinay l-a primit cu aceste cuvinte : „Ursul meu, iată azilul dumitale !".

Dacă autorul *Noii Héloïse* şi-a compromis teoriile prin exemplul vieţii lui, dacă a dat despre dragostea ideală descrieri cu care nu a fost consecvent, totuşi, el e cel care, în opera literară, a arătat toate bogăţiile vieţii interioare, a înfrumuseţat valoarea eului uman, a deschis căile lirismului şi a oferit imaginaţiei şi reflectivităţii teme noi. Gustul pentru natură, considerată ca cea mai sigură protectoare a omului împotriva viciilor lui, legătura necontenită dintre suflet şi lucruri sînt tot de la Rousseau pornite. Din aceeaşi sorginte vine, la scriitorii din secolul cel nou, exaltarea pasiunii, nevoia de dezlănţuiri sufleteşti. Cînd Maestrul va voi să se consacre educaţiei nemernicului de nepot, nu

va face el oare ca și preceptorul lui *Emil ?* Din ce izvoare a sorbit Beethoven dragostea de libertate, repulsia față de toate formele de despotism, instinctele democratice atît de prezente nu numai în vorbele dar și în comportamentul lui, voința de a colabora la ajutorarea celor săraci și la înțelegerea frățească între toți oamenii ? Trémont, printre cei dintîi, a notat asemănarea dintre cele două genii. „Era între ei, scrie el, similitudine de judecată, ieșită din mizantropia care îi închidea în ei înșiși, dintr-un idealism care îi făcea să creeze o lume abstractă, alta decît cea la care o redusese situația socială a vremii lor".

Au voit unii să împingă și mai departe comparația. În viața Maestrului, au pretins că au descoperit o doamnă d'Houdetot, alta decît buna, simpla și devotata Nannette Streicher, un fel de servitoare voluntară. Să fi fost contesa Anna Maria Erdödy, născută Niczky, măritată cu un nobil ungur, care frecventa întrunirile de la van Swieten ? Se cînta multă muzică în casa ei ; încă din 1804, Beethoven se împrietenise cu ea ; în 1808 a locuit în casa ei ; i-a dedicat două trio-uri (op. 70) și o numea duhovnica lui *(seinen Beichtvater).* Din nenorocire, contesa, cu tot numele ei ilustru, se pare că nu a fost decît o aventurieră, ca și Giulietta : în 1820, poliția a exilat-o.

Se știe că Rousseau a iubit cu pasiune și pe tînăra Elisabeth Sophie Françoise de Bellegarde, care a luat în căsătorie, la 18 ani, pe un căpitan de jandarmi din Berry. Se cunosc relatările despre prima ei vizită la Ermitaj, într-o trăsură plină de noroi, cu cizmele mînjite de glod, dar veselă și exuberantă. Cine a văzut-o zîmbind în pastelul lui Perronneau nu va putea uita niciodată linia provocatoare a buzelor ei. E cunoscută bine : un obraz ciupit de vărsat și ochi puțin rotunzi însă un păr negru și ondulat, o talie grațioasă, nu fără oarecare stîngăcie, o fire veselă

și bogată în izbucniri neașteptate. Cu un temperament aprins, iubitoare de muzică și de poezie, sinceră și credincioasă ; sinceră pînă la a mărturisi bărbatului ei greșelile făcute, credincioasă amantului ei, bineînțeles. Cum o vede, Rousseau se înflăcărează : ea devine Julie. Ne amintim scena de la Eaubonne sub clar de lună, povestită de Rousseau : grădina și tufișurile ei, cascada, banca pe iarbă sub salcîmul înflorit. „Am fost sublim", scrie Jean-Jacques.

Beethoven de asemenea s-a arătat sublim față de Anna Maria Erdödy, dar fără să o spună. I-a dedicat mai multe compoziții fără să o compromită prin revelații indiscrete. Bărbații cei mai activi în dragoste sînt cei care vorbesc cel mai puțin despre ea. Confidențele tainice ale lui Beethoven sînt cele două sonate poetice din opus-ul 102. Anna Maria, o umbră în plus în viața intimă a Maestrului. Știm bine, din spusele lui Breuning, că el a cunoscut numeroase succese pe lîngă femei. Dar mărturia din Fidelio, mai importantă decît toate flecărelile anecdotice, confidențele făcute fiicei lui Gianastasio, ne dovedesc că el a căutat mereu o tovarășă de viață, căreia ar fi voit să-i închine întreaga lui afecțiune. Fraza Theresei atestă curățenia sentimentelor lui cînd se adresa unei femei demnă de acest nume. Numai după moartea lui Deym el va insista pe lîngă fina și nervoasa Josephine, imagine vie a Leonorei sale. Therese îl atrăgea și îl reținea prin calitățile ei morale. Probabil că nu vom ști niciodată de cine îl lega micul inel de aur pe care îl purta pe deget ; dar știm că nu a consimțit niciodată să-și dedubleze ființa, să facă deosebire între dragostea lui pentru artă și cultul pentru virtute. Virtutea, el o invocă mai rar decît Rousseau, dar se gîndește la ea fără încetare. Mai presus de orice, ca și eroii săi din *Fidelio*, Beethoven a pus *DATORIA*.

XI

Omul, inspirația lui

În introducerea pe care a scris-o pentru o traducere a *Discipolilor la Saïs*, Maurice Maeterlinck nu caută originile intelectuale ale lui Novalis : adevărata viață interioară depinde de evenimente deseori ignorate. Goethe, în autobiografia lui spirituală, neglijează faptele importante din trecutul lui şi insistă asupra jocurilor mărunte din copilărie. „Sufletul nu ascultă niciodată dar aude uneori şi dacă urcăm pînă la izvoarele existenței noastre găsim deseori acolo vorba unui bețivan, a unei femeiuşte sau a unui nebun, chiar în partea unde cei mai înțelepți dintre dascălii noştri insistaseră zadarnic timp de mulți ani". Respectînd aceste rezerve care se aplică muzicienilor mai mult decît poeților sau romancierilor, am dori să ştim ce influențe spirituale a putut suferi un om de un asemenea geniu.

Beethoven s-a instruit singur. Spre sfîrşitul vieții, îşi propunea să întocmească, pentru prietenii lui, o listă a operelor literare care îl inspiraseră ; duşman al muzicii cu program, foarte ostil „picturilor muzicale", el nu compunea totuşi niciodată, ne spune Ries, fără a-şi fi fixat un subiect. În ultimele luni de viață, stătea de vorbă cu Schindler despre Aristotel, Euripide şi Shakespeare şi ghicim uşor că îşi explica propriile invenții. Schindler căuta să cunoască sensul *Trio*-ului arhiducelui (op. 97). Este

deci sigur că Beethoven nu a voit numai să ne încînte prin succesiuni fericite de sunete. Muzica lui urmează anumite preocupări ale spiritului. Pentru a le căuta, pentru a evita orice comentariu neîndemînatic sau inoportun, cea mai bună călăuză ne va fi Beethoven însuşi.

Citise pe cei vechi şi credea în binefacerile educaţiei ; şi-a explicat gîndul în lunga scrisoare din 1 februarie 1819 către „foarte onorabila municipalitate din capitala imperială şi regală Viena". Argumentul lui ? Orice om care vrea să fie mai mult decît un meşteşugar trebuie să fi primit, timp de cinci sau şase ani, o cultură generală şi dezinteresată. Lipsit el însuşi de această educaţie, Beethoven şi-a completat cunoştinţele cum a putut mai bine. Citea pe Homer şi cunoştea într-o oarecare măsură limba latină. Caietele de conversaţie ni-l arată luînd din banii pentru hrana zilnică pentru a cumpăra autori clasici, chiar un Pausanias, sau *Viaţa lui Agricola* de Tacit. Antichitatea îl seducea ; o împodobea cu toate virtuţiile ; se gîndea să compună, pe un poem de Treitschke, o operă „Romulus". Favoritul lui, cum era de aşteptat, era Plutarh, burghezul care şi-a sfîrşit în linişte viaţa la Cheronea, în mijlocul familiei iubite şi a cîtorva prieteni, după o existenţă bogată în acţiuni folositoare şi în exemple nobile. Plutarh caută în istorie fundamentul moral ; lasă de o parte epopeea luptelor şi dă povestiri familiare care ne introduc în intimitatea, reală sau imaginară, a oamenilor iluştri ; biografiile lui îi completează tratatele şi invers. Beethoven aprecia acest idealism bun pentru clasele mijlocii ; altă asemănare cu Rousseau. „Adesea — scrie Maestrul prietenului lui, Wegeler, — am blestemat viaţa şi pe Creator ; Plutarh m-a ajutat să mă resemnez."

În *Caiete*, unde consemnează proiectele lui de lecturi, Beethoven înscrie *Parnasul italian, Divina Comedie* şi *Ierusalimul eliberat*. Se cunoaşte pasiunea tînărului Wil-

helm Meister pentru aventurile și caracterul Clorindei, pentru tot poemul pe care îl tradusese Coppens ; vrea să scoată din el o piesă, face două armuri de carton pentru Tancred și Renaud și încearcă să organizeze o reprezentație care ar fi putut să reușească dacă tinerii actori ar fi avut precauția de a învăța acest text atît de admirat.

Dar mai ales Shakespeare îl entuziasma pe Beethoven. August Schlegel și Tieck au publicat la Berlin între 1797 și 1811, celebra lor traducere în 11 volume a operelor Marelui Will. Înapoiat în Germania după cuceririle franceze, cel mai în vîrstă dintre frații Schlegel a înființat *Athenæum*, centru al unui romantism de care Beethoven a fost influențat în mod evident. Traducerile lui, împreună cu cele ale lui Johann Heinrich Voss, au pus la dispoziția artiștilor din Germania comorile geniului tuturor țărilor și tuturor timpurilor. Voss, admirator al lui Klopstock dar și devotat cultului antichității, a transpus în limba națională *Iliada* și *Odyssea*, ca și *Georgicele* ; va aborda și pe Shakespeare. Wilhelm Schlegel care, dealtfel, va înființa o tipografie sanscrită la Bonn, a ținut la Viena, în 1806, *Cursul de literatură dramatică*, în care critica aspru toate piesele inspirate din drama greacă, și în special pe autorii francezi, în favoarea spaniolilor și mai ales a englezilor. De mult timp, el studiase pe Shakespeare ; în 1789, tradusese *Visul unei nopți de vară*, iar în 1797, *Romeo și Julietta*, în colaborare cu Carolina Boehmer. Într-o scrisoare din 1811, a doua zi după celebrele conferințe în care criticul istoric anunța romantismul, Beethoven recomanda Theresei Malfatti să citească *Wilhelm Meister* și traducerile lui Schlegel, din Shakespeare. El nu a putut învăța limba engleză și își va exprima regretul către lady Clifford cînd o va primi la Baden, în octombrie 1825 ; îi părea rău căci, conformîndu-se în această privință învățăturilor lui Schlegel, el

prefera, scriitorilor francezi, pe englezi, pe care îi găsea mai naturali, mai spontani.

Shakespeare îl atrăgea enorm. Onestul Amenda spune că *adagio* din primul quartet îi fusese inspirat de scena mormîntului din *Romeo şi Julietta.* Tragedianul Heinrich Anschütz, întîlnindu-l într-o zi pe Beethoven, la plimbare, vorbeşte cu el despre Shakespeare şi îl sfătuieşte să scrie o partitură pe subiectul lui *Macbeth.* „Ideea l-a electrizat. S-a oprit, parcă ţintuit pe pămînt, m-a privit adînc, aproape demonic şi mi-a răspuns repede : M-am ocupat deja de acest subiect. Vrăjitoarele, scena omorului, banchetul fantomei, bucătăria magică, scena somnambulismului, nebunia ducătoare la moarte."

Începînd cu sonatele din opus **31** şi cu *Appassionata,* stilul lui Beethoven se îmbogăţeşte, se lărgeşte. Ne-o spune el însuşi prin fraza adesea citată, adresată lui Krumpholz. Dacă era întrebat ce înţeles ascuns au aceste două opere, se mărginea să răspundă : „Citiţi *Furtuna* de Shakespeare !". Să-i urmăm sfatul, desigur, nu pentru a căuta «subiectul» de la care purced aceste două compoziţii, ci din dorinţa de a ne apropia de izvoarele adînci de unde s-a inspirat, pentru a încerca să înţelegem propria lui explicaţie. A reflectat mult gîndindu-se la discursul lui Prospero către cei doi îndrăgostiţi : „Într-o zi, turnurile învăluite în nori, splendidele palate, templele solemne, globul acesta imens şi tot ce conţine el, se vor topi, lăsînd la orizont în negură, doar urma sărbătorii imateriale care s-a destrămat ! Sîntem plămada din care sînt făurite visele, iar plăpînda noastră viaţă se scurge ca într-un somn".

... We are such stuff
as dreams are made on and our little life
is rounded with a sleep.

Ce întrebare își pune Beethoven în recitativul atît de expresiv și atît de simplu din *largo* ? *Adagio*, cu adorabilul lui *cantabile*, vrea poate să redea extazul tînărului prinț din *Furtuna* la apariția gingașei Miranda ? Să ne ferim de comentariile simpliste ale muzicii cu program. Se pare că în alt mod Shakespeare a putut înrîuri pe Beethoven, lărgind el însuși domeniul strîmt al poeziei, introducînd feeria în dramă, descriind nu numai gesturile personajelor omenești, ci și tablouri din natură (în *Furtuna*, se văd pădurile Insulei, se aud pîrîurile din Caliban). Tot astfel, Beethoven, în opusul 31, numai prin neîncetata transformare a tonalității, reușește să redea efecte ca schimbările de culoare ale cerului și ale mării și să îmbrace temele într-un înveliș poetic. El nu descrie și nici nu imită, dar deschide larg porțile gîndirii. Lectura textelor declanșa în el mecanismul interior ; sublinierile cu creionul făcute pe exemplarul din Shakespeare cu care lucra, indică luările directe de contact. Nu e nevoie de precizări prea multe, de analize pedante — dacă nu chiar imprudente — pentru a constata o influență care a fost constantă și adîncă.

Beethoven citea de asemenea pe Thomson, mai cu seamă *Anotimpurile* ; îi plăcea la el dragostea sinceră de natură, viața lui modestă, în căsuța de la Kew, sensibilitatea lui. O notă din caietul al patrulea de conversație (p. 67) ne semnalează că urmărea cu interes și furtunoasa carieră a lui lord Byron.

*

În patrimoniul german, autorul pe care Beethoven îl prefera oricărui altul, cel care l-a inspirat direct și constant este Klopstock ; așa va fi pînă în ziua cînd, întîlnind pe Goethe la Teplitz, se va simți subjugat. Pînă la acel moment, se pasionase pentru poetul care îi încîntase tinerețea, cum a mărturisit musicografului Rochlitz. „L-am purtat

cu mine ani întregi, declară el, și pretutindeni, chiar cînd mă duceam să mă plimb. Desigur, nu l-am înțeles întotdeauna. Se înalță așa de cutezător și începe mereu prea de sus, apoi cade *maestoso*. Dar e mare și purifică sufletul. Cînd nu-l înțelegeam, ghiceam totuși — mai mult sau mai puțin".

De data aceasta, descoperim clar unul din izvoarele inspirației beethoveniene. Muzicianul a suferit îndelung influența unui poet dotat mai mult pentru elegie decît pentru epopee, care domina toată această epocă, era liricul național al Germaniei și, în *Odele* sale, sau în *Messiada*, deschidea căi muzicii, așa cum a arătat foarte precis Schiller. *Convorbirile dintre Goethe și Eckermann* ne fac să înțelegem pe Klopstock. În orice scria, chiar și într-un poem epic, el își asculta inima, cînta reveria și melancolia, decepția. Dar nu a trăit numai într-o lume artificială, creată de imaginația lui. S-a înflăcărat pentru ideile liberale, pentru Revoluția franceză, de la care aștepta emanciparea Europei și care a făcut din el un cetățean francez. Crezul lui politic era și crezul lui Beethoven. Asemănare și mai frapantă : acest poet îndurerat, care plînge atît de des, era obsedat de ideea fericirii. Încă din tinerețe, scriind *Oda către prieteni*, îi invita „să se îmbrățișeze sub aripa Bucuriei, ca eroii nemuritori din Cîmpurile Elizee". Și, evocînd amintirea unei plimbări pe lacul Zürich cu Fanny, sora prietenului lui, Schmidt, invocă tinerețea, zeița care știe să facă din cea mai mică vîlcea un alt Elizeu". „Vino să reverși în cîntecul meu seninătatea juvenilă a ta, o, dulce Bucurie ! Să sune ca strigătul entuziast și emoționat al unui tînăr ! Să fie dulce ca fața gingașei Fanny !".

Klopstock își aduce aminte de tinerețea lui, petrecută în Saxonia de Jos, în împrejurimile lui Quedlinburg, aproape de muntele Harz, „bogat în legende și în metale". Îi place cîmpul cu frumusețile lui, exercițiile violente vara

și cursele pe gheață, iarna. Beethoven aprecia firea lui mîndră, dorința de justiție și de egalitate, pasiunea lui pentru singurătate.

S-a spus despre personajele lui Klopstock — mai ales despre cele din *Messiada* — că ocupația lor principală era meditația. De fapt, ele nu servesc autorului decît ca să înșiruie o serie interminabilă de teme, rugăciuni, lamentații, efuziuni, cîntece de bucurie. *Messiada* este un poem liric, cu mult mai mult decît unul epic. Astăzi nu-l mai citește nimeni, și nu e de mirare. Cine se mai interesează acum de aventurile îngerului căzut, Abbadona ? Sînt totuși, în această nesfîrșită succesiune de cîntece, și episoade plăcute. Beethoven își va aduce aminte de unul din ele cînd va scrie *Isus pe Muntele Măslinilor*.

Către mijlocul secolului al XVIII-lea, Klopstock s-a îndrăgostit de verișoara lui, Sofia Maria Schmidt, spirituala Fanny, și va scrie pentru ea versurile adresate „iubitei viitoare" *(die Künftige Geliebte)*. Fanny nu i-a cedat ; cel mult, într-o seară, i-a aruncat de la fereastră o floare poetului care a trebuit să se mulțumească doar cu speranța că își va reîntîlni iubita în cer, după învierea morților... Mai tîrziu, Klopstock s-a căsătorit cu o tînără femeie, Meta, care însă a murit după cîteva luni de la nuntă. Cu toate aceste lovituri, autorul imnurilor a rămas credincios bucuriei. *Sărbătoarea Primăverii* a lui anunță *Simfonia pastorală* a lui Beethoven. Cînd a apărut ediția *Odelor*, Herder a voit să marcheze originalitatea acestei poezii declarînd-o, înainte de orice, plină de suflet : *eingegeistete*. În lirica germană este prea multă mitologie, sînt prea multe alegorii, prea multe amintiri livrești pentru ca ditirambele ei să fi supraviețuit ; intențiile lui Klopstock depășeau mijloacele lui, dar noblețea ambițiilor lui, demnitatea persoanei lui, unele noțiuni simple și puternice impuse de el, ca revenirea la inspirație și la sinceritate, au exercitat

asupra tinerimii germane o influență lungă și durabilă, au inițiat-o în dragostea pentru libertate, au înlocuit teoriile pedante cu o concepție mîndră și umană despre artă și au influențat moravurile în mod rousseauist.

Astfel, Klopstock, chiar de departe, a pregătit calea spre romantism, a îndrumat pe tinerii poeți de la Göttingen spre țeluri noi, a introdus, dacă se poate spune așa, *pasiunea în poezie.* Goethe însuși a fost înrîurit de el ; îl considera ca pe un strămoș și avea pentru operele lui un respect religios. Tot astfel, Beethoven simțea că în contact cu acest suflet generos, se întărea credința lui în ideal, speranța într-o omenire eliberată și combativă, entuziasmul lui pentru libertate. În *Simfonia a IX-a,* el a redat același sentiment ca și cel care a inspirat pe Klopstock în *Oda către germani.*

În oda *Freud und Leid,* Klopstock, deși indignat de ce se petrecea în Franța sub Teroare, își exprima iarăși ideile lui liberale : „Dacă Europa oferă azi un spectacol întristător, oamenii de bună credință să-și întindă mîinile ca niște frați !... Să trăim cu gîndul la sufletele nobile din trecut și să opunem bucuria, tristeței".

Unul din ultimele lui poeme a fost tot un imn către bucurie, *der Frohsinn.* Beethoven nu a rămas insensibil la relatările despre funeraliile lui Klopstock din primăvara lui 1803, cînd o mulțime imensă a însoțit pînă la groapa aleasă de el, sub teiul sădit cu mîna lui, pe apostolul libertății și al fraternității umane.

Se vor mira unii că nu întîlnesc aici numele lui Ossian pe care Klopstock îl revendica pentru Germania „drept Caledonian." Tînărul poet Johann Sporschil, care avea de gînd să scrie cu Beethoven o operă *Apoteoza în templul lui Jupiter Ammon,* în care ar fi inserat partitura *Ruinele Atenei,* declară că Maestrul, prin aspectul lui fizic, îi reamintește de *grey haired bards of Ullin* și de însuși „prințul cîntecelor", așa cum îl reprezenta un portret răspîndit

în comerț. Prin misterul lor, contrafacerile patetice ale lui Macpherson fascinau Europa, Goethe însuși se lăsa convins.

Klopstock avea discipoli ; unul dintre ei va inspira lui Beethoven liedul *Adelaïde*.

Friederich Matthison, născut în 1761 lîngă Magdeburg, studiase îndelung, la cursurile de la Halle, teologia și filologia, literele și științele naturale. A fost profesor, dar mai ales a călătorit, împreună cu prințesa de Anhalt Dessau ; cunoștea bine Italia. Cînd a devenit prim-bibliotecar la Stuttgart, reputația lui de poet s-a răspîndit în toată Germania ; se lăudau descrierile lui scăldate în reverie, melancolia lui. „Poezia lui, scria Schiller, e însuflețită de o omenie luminată și senină ; frumoasele imagini din natură se reflectă în sufletul lui calm și luminos ca pe suprafața apei". Beethoven a cunoscut desigur *Lieder*-urile lui, care au apărut pentru prima oară la Breslau și poeziile lui *(Gedichte)*, publicate la Mannheim în 1787. Lucrările lui Matthison sînt lipsite de personalitate și succesul lui nu a durat ; dar el putea să placă unui muzician prin grația cu care descria un peisaj sau cu care zugrăvea anotimpurile anului sau orele zilei, printr-un anumit farmec elegiac. Grupați în școala de la Gőttingen, alți poeți prelungeau, slăbind-o, inspirația lui Klopstock. Să cităm, împreună cu Matthison, pe Salis (Jean-Gaudenz, senior de Salis-Seewis), al cărui rol în serviciul Franței ar merita un studiu ; pe Christoph August Tiedge, a cărui *Uranie*, „poem lirico-didactic în șase cînturi, despre Dumnezeu, nemurire și libertate", a rămas mult timp populară. Beethoven a pus în muzică liedul *Către Speranță*.

Mai emoționant decît frații săi prin moartea sa prematură, la douăzeci și opt de ani, este Ludovic Henric Christoph Hoelty. Două strofe dintr-o odă către Voss ex-

prima credinţa tînărului poet: „Urcă cu curaj, nobile prieten, poteca de spini care duce spre nori, pînă cînd coroana de raze care nu străluceşte decît pe fruntea poeţilor înţelepţi se va aşeza deasupra ta. Inspiră nepoţilor noştri o dragoste înflăcărată pentru Dumnezeu şi pentru natura pe care a creat-o el. Fie ca, prin tine, gingaşele legături frăţeşti, simplitatea, libertatea şi nevinovăţia, virtutea şi cinstea germană să le fie scumpe !".

Heisser liebe durch dich Enkel und Enkelin
Gott und seine Natur, herzliche Brudertreu,
Einfalt, Freiheit und Unschuld,
Deutsche Tugend und Redlichkeit.

Beethoven a pus în muzică *Tînguirea (Die Klage)* a lui Hoelty. Evocînd grupul pe care îl domina autorul *Messiadei,* descifrăm una din originile cele mai sigure ale inspiraţiei sale.

*

Am putea, ar trebui, să urcăm şi mai sus. Beethoven citea cu plăcere pe Christian Gellert, pe textele căruia a compus şase *lieduri* în 1802. Gellert, în care Germania saluta un poet naţional, a murit cu un an înainte de naşterea lui Beethoven ; mormîntul lui, ca şi odinioară amplasamentul rugului lui Caesar, devenise obiect de atît de numeroase pelerinaje şi de atît de dese demonstraţii încît autorităţile au trebuit să interzică accesul pînă la el. E de crezut că Beethoven a fost sedus de caracterul, de probitatea acestui om cu ochi blînzi, în faţa căruia Goethe însuşi se înclina. Gellert preconiza ca arta să fie subordonată moralei : e teoria pe care o preda la catedra lui de la Leipzig şi pe care a aplicat-o în culegerea sa de ***Fabule şi povestiri.***

Dar ceea ce ne interesează cel mai mult e să știm ce datorează poetul-muzician iluștrilor săi contemporani *Schiller* și *Goethe.*



De la Schiller, Beethoven a împrumutat mai ales, și l-a imortalizat, *Imnul Bucuriei,* publicat în 1785. Sînt toate indiciile că el a cunoscut această operă la Bonn, în familia Breuning, lîngă Eleonora.

Acest poem își are istoria lui. Lipsit de venituri, pe timpul cînd pregătea pe *Don Carlos,* Schiller a înființat o revistă. Numărul inițial, care poartă data de martie 1785, conținea primul act al dramei la care lucra, precum și o traducere parțială a lui *Jacques le Fataliste* de Diderot. Din nefericire, Schiller a inserat acolo și unele critici împotriva reprezentațiilor date la teatru, critici atît de greu suportate de public încît a fost imposibil ca scriitorul să mai rămînă la Mannheim. Printre încurcăturile și necazurile lui, Schiller a primit încurajarea lui Gottfried Koerner ; a fost, între cei doi oameni, începutul și cauza unei prietenii durabile. Puțin după aceea, poetul era primit cu afabilitate de ducele de Weimar, Karl August, și obținea de la el o funcție la curte. La Mannheim, iubise pe Charlotte Ostheim, măritată cu un ofițer care servise Franța în războiul Americii. În momentul cînd a părăsit-o pentru a se duce să-și ia în primire postul pe lîngă Karl August, a adresat prietenilor lui din Leipzig o scrisoare care reamintește în unele privințe, testamentul de la Heiligenstadt. „Vă scriu într-o stare inexprimabilă de deprimare... Timp de douăsprezece zile, am purtat în mine, pretutindeni, gîndul de a părăsi această lume. Oamenii, toate relațiile mele, pămîntul și cerul îmi sînt odioase. Nu am nici un suflet, nici unul, care să umple golul din inima mea ; nici o

prietenă, nici un prieten. Oh ! inima mea are nevoie de o hrană nouă, de oameni mai buni, de prietenie, de iubire... Nu am fost încă fericit"...

În aprilie 1785, Schiller părăsește Mannheimul și se duce la Leipzig ; apoi, în mijlocul verii, se întîlnește cu prietenul Koerner în satul Gohlis. Acolo, în voluptatea odihnei, a compus el *Imnul Bucuriei*. Régnier povestește, fără să garanteze autenticitatea anecdotei, că într-o dimineață, plimbîndu-se prin Rosenthal, poetul a zărit pe țărmul rîului un tînăr pe jumătate dezbrăcat, care se ruga înainte de a se arunca în valuri : un biet student în teologie, înnebunit de mizerie. Schiller îl ajută, îl consolează și, sub impresia acestui eveniment, compune imnul lui cu coruri.

„Bucurie — strigă poetul — bucurie, scînteie divină, fiică a Elizeelor, noi intrăm, îmbătați de focul iubirii, în sanctuarul tău. Vraja ta aduce laolaltă pe cei despărțiți ; toți oamenii devin frați acolo unde aripa ta se oprește din zbor".

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elisium,
Wir betreten feuertrunken,
himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder
was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt. *

* Traducerea românească, rămasă clasică, a lui I. U. Soricu :

Slavă ție, stea curată,
Voie bună pe pămînt,
Astăzi te simțim aproape,
Sol din rai, tu, soare sfînt.

Vraja ta aduce iară
Pe popor lîngă popor,
Toți pe lume frați noi sîntem,
Unde vii ușoare-n zbor.

Și corul răspunde : *Milioane de oameni, fiți cu toți îmbrățișați. Lumii întregi acest sărut ! Fraților, ...deasupra bolții înstelate trebuie să locuiască un Tată.“*

Seid umschlungen, Millionen !
Diesen Kuss der ganzen Welt !
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Oda exprimă mai ales recunoștința poetului pentru prietenul lui Gottfried Koerner și tînăra Minna, care îl ajutaseră cu toată dragostea. Astfel credem noi că trebuie interpretată strofa :

„Voi care ați avut destinul fericit de a fi prieten cu un prieten, voi care ați înfăptuit o întovărășire plăcută, uniți bucuriile voastre cu alte noastre !“ (traducere liberă, în originalul francez al cărții lui Ed. Herriot). În traducerea românească a lui I. U. Soricu, versurile acestea au, parcă, un farmec aparte (*n. tr.*) :

Cine a avut norocul
De prieteni buni să dea
Cine știe ce-i iubirea,
Lîngă noi cîntînd să stea.

Fericit te poate face
Bucuria pe pămînt,
Cine n-a simțit iubirea
Plece dintre noi plîngînd.

Dar corul exprimă o idee generală : „Tot ce trăiește pe întinsul pămînt să aducă omagiu iubirii. Ea ne călăuzește înspre aștrii unde sălășluiește Necunoscutul. Toate ființele sorb viață și bucurie din sînul Naturii. Toți cei buni, toți cei răi urmează drumul ei semănat cu flori. Ea ne dă sărutările, vița-de-vie, un prieten nedespărțit pînă la moarte. Viermușorul își are și el partea lui de plăcere, iar heruvimul stă drept în fața lui Dumnezeu“.

Schiller, care intenționa să se facă pastor, suferă influența mistică a mamei lui ; el nu a uitat ziua cînd, umblînd prin munți, ea îi povestea istoria discipolilor lui

Emmaüs. La şcoala militară a Singurătăţii, hrana lui era Klopstock şi *Messiada*. Apoi a scris *Hoţii*. Fixînd datele istoriei după propriile noastre evenimente naţionale, uităm prea adesea spiritul revoluţionar pe care o astfel de piesă îl avea, cu patru ani înainte de publicarea *Imnului către Bucurie*, cînd Schiller adună într-o *Antologie* primele lui încercări lirice. Neliniştit cu privire la libertatea ideilor lui, Schiller nu a încercat oare să fugă de la Stuttgart? Îl regăsim cu întreaga lui independenţă de judecată în *Fiesco*.

Schiller rămînea deci fidel propriei lui gîndiri scriind admirabilul lui *Imn către Bucurie*, „resort puternic al naturii eterne". Această Bucurie pe care o proslăveşte el o putem numi tot aşa de bine Viaţa. Este forţa care face să încolţească seminţele, care răspîndeşte pe firmament stelele, care conduce pe eroi şi susţine pe martiri. Entuziasmul scriitorului îşi îngăduie toate îndrăznelile expresiilor. „Pe piscul radios al credinţei flutură stindardele Bucuriei printre resturile de coşciuge care plesnesc: o vedem stînd în picioare în corul îngerilor".

Auf des Glaubens Sonnenberge,
sieht man ihre Fahnen wehn
durch den Riss gesprengter Särge
sie im Chor der Engel stehn.

Corul va invita deci fiinţele ca să sufere cu curaj în aşteptarea unei recompense supra-pămînteşti. „Să uităm ura şi răzbunarea! Să iertăm pe duşmanul nostru de moarte! Nici o lacrimă să nu mai curgă în sufletul lui! Nici o remuşcare să nu-l roadă! Să distrugem cartea cu poliţe."

Unser Schuldbuch sey vernichtet!

Curaj şi putere în suferinţele grele! Ajutor acolo unde plînge nevinovăţia! Credinţă eternă faţă de jurămintele

făcute! Adevărul pentru toţi, prieteni şi duşmani! Mîndrie neînduplecată faţă de tronul regilor!" Piesa se termină cu strofa următoare: „Eliberarea de lanţurile tiranilor; generozitate chiar faţă de scelerați; speranţa la patul muribunzilor, graţiere pe eşafod! Chiar şi morţii să trăiască! Fraţilor, beţi şi cîntaţi laolaltă: «să fie iertaţi toţi păcătoşii şi infernul să nu mai fie!»".

Beethoven nu va înceta niciodată să citească pe Schiller. În amintirea prietenului lui, Wenzel Krumpholz, decedat în mai 1817, el va pune pe muzică *Cîntecul Călugărilor* din *Wilhelm Tell.* Dar Imnul Bucuriei e cel care a produs asupra lui impresia cea mai veche şi mai adîncă; gîndul de a scrie muzica pentru el îl urmărea încă din 1793: există o scrisoare (semnalată de Julien Tiersot), din 26 ianuarie 1793, prin care un locuitor din Bonn anunţa Charlottei Schiller că tînărul Beethoven îşi propunea să compună muzica pentru versurile poeziei *Au die Freude,* scrisă de fratele ei.

Influenţa lui Goethe a fost mai tardivă?

Pentru că Beethoven nu l-a întîlnit pe idolul lui decît destul de tîrziu, la apele minerale de la Teplitz, s-a crezut de către unii că muzicianul nu i-a cunoscut multă vreme opera. E o eroare. Încă din copilărie — scrisorile lui confirmă acest lucru — Beethoven a fost adînc impresionat de Goethe. În catalogul cronologic al lucrărilor lui găsim încă din 1789 sau 1790, un lied după *Es war einmal ein König.* Puţin înainte de 1800, Beethoven ia din *Faust* fragmentul *Gretel's Warnung (mit Liebesblick),* nr. 4 din op. 75 apărut în 1810 şi compune după Goethe trei lieduri, rămase neterminate: *Neue Liebe, neues Leben* (Dragoste nouă, viaţă nouă), *Wechsellied zum Tanz* (Cîntecul alternat pentru dans) şi *Nähe der Geliebte* (Lîngă iubită). În 1800, adică

imediat după *Simfonia I*, a scris după *Ich denke dein* a lui Goethe o arie cu variațiuni pentru pian la patru mîini.

În 1808, chiar în anul în care termina *Simfoniile a V-a și a VI-a*, concepea, după *Sehnsucht* de Goethe, patru melodii pentru soprană și pian. În anul următor, în timp ce lucra la *Egmont*, împrumută nu mai puțin de nouă subiecte de lieduri de la el. Scurta lui aventură cu Bettina Brentano i-a inspirat dorința de a întîlni pe scriitorul universal, căruia i-a adresat, prin ea, omagiile cele mai respectuoase. Era foarte preocupat să știe ce părere avea despre el puternicul poet liric.

Consilierul muzical al lui Goethe era, precum se știe, Karl Friedrich Zelter, cu care scriitorul a schimbat o abundentă și interesantă corespondență. Zelter, care cunoștea și admira enorm pe Beethoven, dirija la Singakademie și înființase asociația Liedertafel de la Berlin. Este destul de curioasă istoria acestui fiu de zidar, zidar el însuși, care va exercita o atît de mare influență asupra dezvoltării muzicii corale în Germania. Goethe prefera oricăror alte compoziții muzicale melodiile lui Zelter, liedurile lui, quartetele lui pentru voci bărbătești. Dacă, pe cît se pare, el nu a înțeles întreaga noutate și întreaga putere a muzicianului venit de la Bonn, sau cel puțin dacă nu l-a ajutat, Beethoven în schimb nu a scăpat niciodată ocazia de a proclama cultul lui pentru autorul lui *Faust*. „Ce influență a avut el asupra mea ! declara Beethoven în 1822 lui Friedrich Rochlitz... M-aș fi lăsat omorît pentru el. Din vara de la Karlsbad, îl citesc în fiecare zi, cînd citesc. A ucis în mine pe Klopstock... Nici un poet nu e mai potrivit pentru muzică decît el. Și totuși, eu nu scriu cu plăcere lieduri". Editorii de la Leipzig i-au propus prin Rochlitz să compună o partitură pentru *Faust* și probabil că ar fi acceptat această ofertă dacă, tot atunci, nu ar fi fost ocupat cu *Simfoniile a IX-a și a VI-a*.

Se vede, totuşi, destul de bine, ceea ce desparte pe Goethe de Beethoven. Două copilării profund deosebite. Nu departe de oraşul Bonn, unde Ludwig va cunoaşte de mic neplăcerile mizeriei, Wolfgang se formase într-un mediu înstărit, sub mîngîierile unei mame încîntătoare, ducînd viaţa uşoară şi fără griji pe care o procura o bunăstare burgheză, sever orînduită. Universitatea din Leipzig, saloanele, scriitorii cei mai celebri ai Germaniei sărbătoreau un tînăr student pe care nici o preocupare materială nu îl îndepărta de la cercetările lui liniştite ; bogaţii editori Breitkopf îi propuneau să scrie ei muzică pentru primele sale lieduri. Femeile alunecaseră doar ca nişte umbre prin viaţa lui Beethoven ; adolescentul Goethe a fost înconjurat de timpuriu de un roi de admiratoare şi Werther se compune deja din amintiri. Rousseau şi Klopstock sînt îndrumătorii spirituali ai acestor doi oameni, sfătuitorii lor din umbră ; la ambii discipoli, aceeaşi natură bogată, aceeaşi forţă de expansiune lirică ; o imaginaţie atît de abundentă încît se scurge în improvizaţii, o personalitate atît de puternică încît se îndepărtează de învăţămintele trecutului ; supunere faţă de inspiraţie, dragoste de risc şi, cum spune scriitorul, „furtună de pasiuni în largul mării". Să observăm pe Goethe în primele lui aventuri amoroase sau, cînd, fără un cuvînt de rămas bun, se îndepărtează de Frederica Brion, apoi de Lili Schœnemann... Timiditate ? Nu. A hotărît să se lase tîrît de o ardoare care îl împinge mereu înainte, să nu cedeze decît în faţa legilor propriului lui geniu, şi pune pe seama unui fatalism riguros hotărîrile pe care în realitate le ia numai din dragoste faţă de sine. Beethoven se lasă constrîns de morala comună, îşi refuză orice bucurie obişnuită, exagerează scrupulele şi îndatoririle sale. Ce reguli puteau să îngrădească pe scînteietorul însoţitor al lui Karl August, adevăratul stăpîn de la Weimar, pe acest seducător care la mai puţin de treizeci de ani

preluase întreaga autoritate ? Cînd riscă să se împotmolească, Goethe se salvează prin magnificul lui egoism ; părăsește biroul de ministru cum a părăsit și grădina de la Sesenheim ; un nou avînt îl poartă în Italia și puțin îi pasă de doamna Stein și de lacrimile ei ! Un capriciu, sau neputința de a se fixa, îl aduce înapoi. E de admirat această splendidă forță vitală, acest dispreț agresiv pentru convenții, această oroare de obiceiuri și de rutină, această voință neîncetată de înnoire, această impasibilitate a judecății care îl pune la adăpost de a-și arăta simțul critic chiar în fața unor evenimente ca cele ale Revoluției franceze. Inteligența, la el, comandă sentimentului ; destul de întinsă, destul de informată pentru ca să-i permită să domine deopotrivă arta și știința, rațiunea își află forța în ea însăși și se păzește de emoțiile facile, de credințele răspîndite, de iluziile politice. Goethe impune altora ordinea de care deseori s-a lipsit el însuși. După cum îi scrie lui Jacobi în 1793, el își trasează „un cerc în care, în afară de prietenie, de artă și de știință, nimic nu poate pătrunde". Este la antipodul lui Beethoven, cum era și la antipodul lui Schiller. Într-unul din fragmentele traduse de Porchat, se definește pe el, cum era la *vîrsta matură :* „N-am cunoscut niciodată un om mai încrezut ca mine și, cînd o spun, dovedesc ceea ce susțin. N-am crezut niciodată că trebuie să mă zbat ca să ajung la ceva : am crezut întotdeauna că dacă hotăram ceva era deja realizat. S-ar fi putut să mi se pună o coroană pe cap : mi s-ar fi părut foarte simplu. Și tocmai prin aceasta, eram un om ca oricare altul. Dar, ceea ce mă deosebea de un adevărat nebun e că eu căutam să îndeplinesc ceva ce era mai presus de puterile mele și să merit ceea ce obținusem nu prin meritele mele".

Prin aceste definiții, Goethe se apropie de Napoleon, chiar în timpul cînd Beethoven se depărta cu oroare de

revoluționarul necredincios ; fie că o mărturisește sau nu, scriitorul își face o mîndrie din a asigura prin prestigiul lui securitatea unui oraș plin de mareșali ; omagiile care îi sînt adresate îl flatează ; cum era să reziste la onoarea de a lua masa la un ministru francez de externe, sau să fie primit de un Împărat care citise de șapte ori pe *Werther ?* Dar, să nu-l micșorăm. Napoleon întruchipa în ochii lui ordinea și, pînă și în cosmopolitismul lui, Goethe rămînea devotat ideii care e cuprinsă în acest cuvînt imperios. Ca și Beethoven, își aduce și el contribuția la bucuria națională în 1814 și scrie o lamentabilă alegorie care pare, în unele privințe, o renegare. În realitate, nu se interesează decît de propria lui persoană, de iluziile pe care i le mai dă încă poezia Orientului și speranța într-o ultimă dragoste. Trebuie să-l comparăm cu Chateaubriand al nostru pentru egoismul seducător, pentru voința neclintită de a reînnoi la nesfîrșit izvoarele vieții, pentru refuzul de a îmbătrîni, pentru seninătatea lui imperturbabilă, în care intra mult dispreț. Grillparzer, care se va pasiona pentru Beethoven și care îl va întovărăși în 1827 pînă la groapă, tremura cu un an mai înainte în fața acestei Excelențe încărcată cu decorații, glacială și solemnă ; dar observase că la masă sau în intimitate, Goethe se destindea, consimțea să redevină un om ; Maestrul ultimelor quartete nu concepea însă această dedublare. Nici un scriitor nu întrecea pe Goethe în amploare ; nici unul n-a făcut mai mult ca să încerce să creeze acea literatură universală care să fie ea însăși imaginea rațiunii universale ; spiritul lui merge și mai departe : el concepe nu numai unitatea gîndirii dar unitatea chiar a naturii, căreia el îi conferă un plan logic, legea ordinei. Nu putem să nu admirăm spiritul lui, splendidul lui spirit care pînă în ora ultimă îi va impune eforturi, îi va stăpîni trupul îmbătrînit, va căuta încă să se întinerească și se va ridica, spre sfîrșitul acestei

lungi ascensiuni, deasupra moralei, deasupra religiilor, deasupra codurilor. Privită de pe înălţimile unde s-a ridicat Goethe, ce devine durerea omenească, chiar aceea a unei femei sau a unui fiu ? Cînd autorul *Missei în re* intona chemarea lui deznădăjduită, Goethe nu o va auzi.



Pentru a înţelege complet pe Beethoven, caracterul şi inspiraţia lui, e indispensabil să consultăm, la Biblioteca de Stat din Berlin, celebrele *Caiete de conversaţie,* în care, începînd din luna aprilie 1819, sînt înscrise răspunsurile interlocutorilor şi, cîteodată, întrebările Maestrului. Schindler, în 1845, a vîndut cele 137 de caiete cu hîrtie groasă a căror descifrare a întreprins-o Walther Nohl (primul volum al publicaţiei lui a apărut în 1922 la München, Allgemeine Verlagsanstalt). Cititorul încearcă, în faţa acestor foi, o impresie la fel cu cea pe care ne-o inspiră examinarea manuscrisului operei *Pensées* de Pascal. Se citesc foarte greu ; note rapide, scrise cu foarte diferite caligrafii, complicate şi mai mult de abreviaţiuni sau elipse în conversaţie. Cu concursul doctorului Lachmann, ataşat la departamentul muzical al marelui fond german, am încercat, la rîndul nostru, o explorare. Karl, celebrul nepot, intră în scenă. Încă de la primele file din caietul întîi, se vede că Beethoven se preocupă să-i caute o pensiune mai bună, să ceară pentru el diferite mobile de care are nevoie. Urmărim diferitele demersuri ale poetului muzician. Se prezintă la arhiducele Rudolph ca să afle ce mai face ; persoana care îl primeşte scrie pe carnet că profesorul Alteţei Sale va fi convocat îndată ce va putea să fie primit. Mai departe, indicaţii de cărţi, cu preţurile lor. Beethoven notează adresa unei femei onorabile (aus einem soliden Hause), care îşi oferă serviciile ca doamnă de companie sau ca să facă menajul. A aflat că mama lui Karl vrea

să ceară sprijin de la arhiducele Ludwig și se hotărăște să intervină și el în favoarea nepotului.

Prima culegere ne arată pe Maestru conversînd des cu Karl Bernard, tînărul editor de la *Wiener Zeitung*, cel care revizuise o cantată a lui Weissenbach. Ce să mai încerce să-l salveze pe îngrozitorul nepot ? Este subiectul care revine în formele cele mai variate. Și, de asemenea, cum să ușureze surzenia care se agravează ? Bernard anunță că un doctor Mayer a deschis, pe Landstrasse, un stabiliment unde el pretindea că vindecă pe surzi combinînd acțiunea sulfului cu aceea a vibrațiilor. Beethoven se arată preocupat și de chestiuni de dobînzi : se știe cu cîtă ordine, în interesul lui Karl, își administra veniturile. Anunță că Banca națională cere 3 la sută dobîndă pe an, pentru împrumuturi. Cît valorează un ludovic de aur ? întreabă el în al patrulea caiet. Socotelile gospodărești se interpun între două convorbiri despre procesul lui Karl sau despre muzică. Din timp în timp, o cugetare viguroasă a Maestrului se detașează din umila amestecătură de întîmplări mărunte. La pagina 87 b din primul caiet, notează cu creionul : „Forța, care este una, poate totul împotriva numărului, care e lipsit de unitate". Printr-o astfel de frază, descoperim o dată în plus pe Beethoven în luptă cu un acces de nietzscheism anticipat.

În altă zi, își manifestă admirația pentru Cherubini. Interlocutorul protestează : „E un muzician prea manierat !". Bernard, altă dată, glumește : „Czerny cunoaște o văduvă care vă iubește mult și vrea să vă ia de bărbat. Se numește Stramm. Sînt rivalul dumneavoastră. Să ne ducem amîndoi să o vedem, împreună cu Czerny". Iată și pe Karl ; vorbește, fără îndoială, de mama lui : „Mi-a spus că dorește ca eu să rămîn aci, dar că i-ar fi greu să dea 1 200 de florini în loc de 900. N-ai putea să scoți ceva din banii tăi ? „Nu știu de unde vin atîția păduchi ?" Răspunsul lui

Beethoven nu se aude. Karl replică: „Da, dar e foarte sănătos să ai păduchi".

Oare în legătură cu acest ciudat băiat, veșnic controversat, a scris Beethoven cu melancolie, pe o pagină din caietul al cincilea: „Nerecunoștința față de mine e lăudabilă!" (*Undankbarheit gegen mich wird gelobt*). Dar intră bucătăreasa și pune mîna pe carnet: „Vreți heringi prăjiți?". Unul dintre interlocutorii cei mai frecvenți este Franz Oliva, căruia Maestrul i-a dedicat opus-ul 76, adică variațiunile pe o temă rusă care se regăsesc în *Ruinele Atenei*. Oliva, foarte vesel fiindcă medicul lui i-a recomandat vin de Tokaj, îl sfătuiește pe Beethoven să mănînce mai puțin. Și convorbirea reîncepe. Se percep uneori rîsete, jocuri de cuvinte greu de tradus. „Vinul de Cipru dă gută". Glumele devin îndrăznețe. Un interlocutor scrie în franțuzește: „Dumnezeu nu este decît o marionetă, care n-a venit niciodată pe pămînt" (*Dieu n'est qu'une bambouche (sic), qui n'est jamais venu sur la terre*). Un altul spune: „Aristocrații au găsit acum un sprijin în Austria și spiritul republican e mort". Apoi, din nou, socoteli; Karl e în centrul tuturor preocupărilor Maestrului, rămîne mai departe o caricatură. Bernard susține că nu există drept natural, că regulile apar numai odată cu starea socială, că o ființă izolată nu are titluri. „Dacă aș cîștiga mîine 50.000 de florini, declară unul dintre personaje, înainte de orice aș distruge dreptul natural." Un citat din Schiller se amestecă printre vorbele lui Karl, care invită pe unchiul lui la o reprezentație dată de elevi. Cineva face o glumă despre Hoffman „care nu e un om de Curte". Să nu mai prelungim această investigație. Să ne oprim la acest gînd din caietul al optulea a cărui importanță ne-a arătat-o Schindler: „Lumea este ca un rege care vrea să fie lingușit pentru a se arăta binevoitor. Dar arta este fermă în

opinii. Cel decis să o slujească nu poate fi constrîns să lingușească pe nimeni". Arta e lungă și viața e scurtă, zice proverbul. Chiar dacă viața e lungă și arta e scurtă, chiar dacă sufletul artei nu durează decît o clipă, ea ne înalță pînă la ceruri.

Soll uns ihr Hauch zu den Göttern heben, so ist er eines Augenblickes Gunst. Greșim noi ? Dar această reculegere, așa de miraculos vie, ne interesează infinit mai mult decît *Afinitățile Elective*.

XII

Miser et pauper

Caietele de conversație devin mai clare.

Puțin cîte puțin, pas cu pas, Beethoven se afundă în nenorocire. Prințul Lichnowsky — întrebuințăm expresia lui Schindler — și-a luat rămas bun de la lume ; Schuppanzigh părăsește Viena și intră în serviciul unui senior rus. Oliva predă literatura germană la Petersburg. Beethoven s-a certat cu Breuning. Zmeskall, chinuit de gută, stă în casă. Pe lîngă Maestru nu mai găsim, împreună cu nelipsitul „om de casă“ Schindler, decît pe avocatul Bach și unii prieteni de berărie în fața căruia își expune zgomotos ideile lui republicane. Beethoven frecventează și palatul arhiducelui Rudolph și casa lui Rasumowsky, de curînd ridicat la rangul de prinț ; dar considerația pe care i-au adus-o succesele oficiale nu i-au îmbunătățit situația materială : conflictele cu Maelzel, moartea lui Lichnowsky, lipsa de bani, dificultățile constante cu editorii, procesele neîncetate, generozitatea lui pentru operele de binefacere, care îi adusese, din partea Consiliului orașului Viena, numai titlul de cetățean de onoare, destrămarea quartetului ambasadorului rus, indiferența unei societăți obosită de o serie de evenimente grave și înclinată spre plăceri ușoare, toate acestea contribuie la deprimarea lui. „Nu am prieteni, scrie el, și sînt singur pe lume“. Foștii

camarazi au plecat ; cei noi n-au putut încă să facă dovada devotamentului lor.

O nenorocire în familie îi aduce o supărare neprevăzută. Karl Beethoven, funcţionar la Banca Naţională a Austriei, moare în noiembrie 1815 lăsînd fratelui lui, Ludwig, un fiu născut din căsătoria lui cu Johanna Reiss, un copil de nouă ani a cărui educaţie i-o încredinţa lui. Beethoven ajută cît poate aceste rude apropiate, mergînd pînă la a cheltui zece mii de florini pentru ele. Dar să nu i se vorbească de Johanna, „Regina Nopţii !". E o femeie rea ; o urăşte. Tot ce ştiam noi despre valoarea morală a Maestrului, el o va confirma prin zelul înverşunat cu care se va ocupa de micul Karl. Dorinţa fratelui defunct o va îndeplini pînă la limita extremă a mijloacelor lui. Dar va avea multe necazuri, va trebui să susţină procese, fiindcă Regina Nopţii îl va aduce în faţa Tribunalului şi vor urma discuţii fără sfîrşit cu avocaţi, procese pierdute şi cîştigate, apeluri, negocieri, prezentări la o comisie heraldică însărcinată să se pronunţe dacă Beethoven avea drept la jurisdicţia nobilitară. Aceste necazuri au exercitat cu siguranţă influenţa cea mai supărătoare asupra producţiei artistice a muzicianului. De pe acum, sacrifică totul pentru acest nepot din care vrea să facă un om cult, un cetăţean luminat.

Între Johanna şi el, duelul continuă fără răgaz. Cu toate că veniturile lui erau modeste, plasează copilul la spaniolul Gianastasio del Rio şi însărcinează pe Czerny ca să-l înveţe muzica. Cu o pasiune tenace, atent la cel mai mic amănunt, se ocupă de educaţia acestui nou Emil, fără să neglijeze nici cele mai mici chestiuni de îmbrăcăminte, de hrană, de sănătate. La aniversări, îl ia pe Karl de mînă şi îl duce la mormîntul tatălui lui. Îi controlează pe profesori ; dacă situaţia lui bănească i-ar fi îngăduit, s-ar fi dus să locuiască la Gianastasio, într-un pavilion din gră-

dină. Fiica unui negustor din vecini, Fanny, ne-a povestit cum, aproape în fiecare seară, venea după veşti. Sosea aducînd, pe timp frumos, cîteva violete şi strigînd : „Ha ! Ha ! Iată primăvara“. Se aşeza lîngă masa familiei, îşi desfăcea fularul, spunea glume sau, fiindcă nu auzea ce i se spunea, scotea un ziar din buzunar, se amuza în tăcere cu copiii, visător, adeseori distrat şi, în aparenţă, chiar incoerent. Karl tiraniza pe bietul surd, îi sărea pe umeri, îl dădea jos de pe scaun : Beethoven era încîntat. Cînd s-a mai mărit, nepotul începe să-şi arate caracterul recalcitrant ; pentru el, unchiul închiriază un apartament mai mare, dar băiatul se înţelege cu bona ca să fugă la mamă-sa ; într-o zi, refuză să se mai întoarcă. Nimic nu descurajează pe tutore ; cînd Karl e mare, îl ajută să intre la Bloechlinger, ca să se poată prepara pentru secţia comercială a Institutului politehnic. De acum înainte, acest netrebnic va fi chinul vieţii lui.

Pe de altă parte, boala se complică. În iarna lui 1816 — 1817, o bronşită prelungită îi lasă un catar cronic şi face să planeze asupra lui ameninţarea tuberculozei. Servitoarele Nanny şi Babet îl îngrijesc rău, nici măcar nu-şi dau osteneala să aprindă la timp focul din sobă. Unele consolări îi vin din afară. *Simfonia a VII-a* e cîntată cu succes la concertele săptămînale de la Leipzig ; dar F. Wieck, tatăl Clarei Schumann, declara că nu poate recunoaşte în ea decît opera unui om cu mintea tulbure.

O stea nouă se ridicase.

În Italia, Rossini triumfa cu *Bărbierul*, cu *Othello*, şi succesele lui vor transforma gustul publicului vienez. În cursul anului 1813, reprezentaţiile cu *Tancred* la Teatrul Fenice din Veneţia arătaseră că opera naţională italiană avea acum un nou maestru. Bătălia care se dăduse la teatrul „Argentina“ din Roma în jurul *Bărbierului*, consacrase triumful „lebedei de la Pesaro“. Franz Schubert nu

reuşise încă să-şi creeze resurse suficiente ca să se dedice gustului lui pentru muzică ; continua să-i înveţe alfabetul pe copiii din Lichtenthal şi suferea, ca şi alţii, văzînd moda nouă. Cînd i se vorbea despre Rossini, Beethoven zicea : „E un bun pictor de teatru". În caietul al patrulea de conversaţie, care datează din decembrie 1819, e notată o discuţie despre compozitorul italian ; cineva voia să ştie ce zicea Maestrul despre el. „Posedă, replică cel întrebat, oarecare geniu, aceasta nu i se poate nega ; dar e un măzgălitor (ein Sudler) fără gust." S-a vorbit mult despre duelul simbolic dintre muzica germană şi muzica italiană ; se vorbeşte despre el şi în numeroasele scrieri ale muzicografului vienez, Mosel, conducătorul grupului care susţinea muzica naţională. Mosel dirijase concertul „Prietenilor muzicii" şi se spune că el e primul care a întrebuinţat termenul de *Tondichter* (poet al sunetelor), pentru a caracteriza pe Beethoven ; termenul a fost foarte des reluat mai tîrziu de Wagner. Dezvoltarea rossinismului va accentua ostilitatea sau cel puţin indiferenţa publicului din capitala austriacă faţă de un muzician care se încăpăţîna să voiască a reda în operele sale dramele vieţii interioare.

E greu de crezut că un om ca Beethoven să se fi descurajat din cauza atîtor complicaţii pe care i le hărăzea Destinul. Este totuşi un fapt că, de la admirabilele sonate pentru violoncel şi pian op. 102 şi pînă la marea sonată pentru *Hammer Klavier,* dedicată arhiducelui Rudolph (op. 106), el nu a compus decît canoane şi lieduri. Vincent d'Indy, în *Cursul său de compoziţie muzicală,* a descris precis *canonul,* această piesă polifonică, vocală sau instrumentală, în care tema propusă de antecedent e imitată apoi de toată seria *consecvenţilor.* Beethoven se distrează cu acest joc pe care îl învăţase pe vremuri de la Albrechtsberger şi măreşte numărul exemplelor : *Kurz ist der Schmerz ; Lerne Schweigen* (canon enigmatic, în stilul ita-

lianului *ricercar)*; *Rede, rede* etc. Liedurile se succed: *An die Hoffnung*; ciclul de șase cîntece pentru „iubita absentă". *Der Mann von Wort*; *Ruf von Berge*; *So und so*; *Résignation*. În noiembrie 1817, scrie *Fuga* (op. 137), pentru prietenul lui, Tobias Haslinger. Vincent d'Indy a arătat cum Beethoven a utilizat o formă moştenită de la anticul motet pentru a renova simfonia; cum fuga lui, inferioară celei a lui Bach ca plasticitate, este în schimb mai dramatică și mai umană; și cum această formulă, genial aplicată, avea să îmbogățească partea ultimă a operei lui, deschizînd artei viitoare orizonturi noi, dar rămînînd fidelă legilor tradiției.

În primăvara lui 1817, un nou doliu e cauzat de moartea lui Wenzel Krumpholz, de la Opera Curții, autor al unei destul de celebre *Abendunterhaltung*. (Convorbire în fapt de seară). Beethoven îl iubea, îl numea „nebunul" lui, îl socotea cel mai entuziast și perseverent dintre prietenii lui, îi era recunoscător pentru că îi prezentase pe Karl Czerny. În amintirea acestui scump coleg, scrie, pe cuvinte de Schiller, *Cîntecul călugărilor pentru trei voci bărbăteşti*. Dar opera cea mai importantă din aceşti ani triști, a doua zi după splendorile artificiale de la Congres, este fără îndoială sonata pentru piano-forte, dedicată Dorotheei Ertmann și cîntată în februarie 1816; descoperim în ea primele indicii ale unei neorînduieli care nu va înceta să se agraveze, cu trecerea timpului. Această sonată (op. 101), zisă „senzitiva", singura, după Schindler, care a fost executată în public în timpul vieții Maestrului, purta pe titlu indicația: *senzații de vis*. Dorothea trecea drept prima pianistă a Vienei; i se recunoştea o artă excepțională de a sublinia nuanțele și a pune în valoare intențiile cele mai ascunse ale unei piese. Fără această femeie, dealtminteri frumoasă și cu o educație aleasă, care a adus muzicii, ea singură, tot atîtea servicii cît un întreg Con-

servator, poeticele invenții ale lui Beethoven ar fi dispărut din repertoriu, ne spun cei mai buni martori. În lumina acestei amintiri, înțelegem mai bine opera 101, originalitatea din care se va inspira mai tîrziu toată muzica simfonică modernă, dar pe care Beethoven nu o căuta. Mișcarea întîia, cu cele două teme expuse rapid și dezvoltate pe scurt, redă emoția unui suflet neliniștit. *Scherzo*-ul e tratat în manieră de marș ; *finalul* introduce și dezvoltă *fuga* care va deveni din ce în ce mai mult pentru Beethoven, poate tocmai din cauza complexității crescînde a sentimentelor și ideilor lui, un mijloc favorit de expresie. Noi nu credem și nici nu voim să se creadă în cea de „a treia manieră", aceste diviziuni tranșante avînd defectul că strică unitatea organică a evoluției beethoveniene ; dar e sigur că sonata către Dorothea marchează tranziția spre forme mai profund intime, mai subtile, mai spirituale, ale artei lui.

La Mödling, în 1818, a fost începută splendida sonată (op. 106) dedicată arhiducelui Rudolph, de curînd numit arhiepiscop de Olmütz. Nu ne putem apropia de un astfel de poem decît cu sentimente de emoție și de cald respect. Beethoven se zbătea încolțit de necazuri de tot felul ; cam pe atunci scria el în jurnalul său : *Miser et pauper sum*. În unele momente, nu mai putea să plătească nici chiria și hrana nepotului lui. „Sînt nevoit să cerșesc", scrie el lui Ries. Portretul pictat de Ferdinand Schimon și păstrat la Muzeul din Bonn, ne arată un Beethoven încă plin de viață dar obosit de această neîncetată luptă, cu privirea în vag. Ne gîndim, prin contrast, la pastelul prin care Duplessis a reprezentat un Gluck extatic, cu ochii ridicați spre cer și strălucind de fericire, cu părul pudrat, cu fracul de mătase, de culoare albastru deschis peste cămașa albă, calm și somptuos ca un mare pontif al muzicii, înconjurat de

un adevărat cult. Lui Beethoven i se contesta pînă și titlul de „maestru de capelă".

În anii aceştia 1818 şi 1819, care dau naştere *Opus*-ului 106, Beethoven trebuie să trudească din greu ca să-şi cîştige existenţa. Societatea vieneză „Prietenii muzicii" nu-l mai ajută, după cum reiese din scrisoarea, ironică şi dureroasă, adresată violoncelistului Hanschka. „Mă plimb cu o bucată de hîrtie prin munţi, rîpe şi văi şi încropesc fel de fel de lucruri pentru pîine şi bani ; căci, în această atotputernică şi mizerabilă ţară de ignoranţi, dacă vreau să-mi găsesc timpul necesar pentru o operă mare, trebuie mai întîi să scriu măzgălituri ca să am ce mînca". Cînd trimite lui Ries, în aprilie 1819, indicaţii despre mişcările sonatei, adaugă : „Scuză-mi confuziile. Dacă ai cunoaşte situaţia mea, nu ai fi surprins ci mai degrabă mirat că mai pot produce". Nu mai poate nici să-şi plătească copiatorul de note. Scrisoarea din 19 aprilie 1819 precizează şi mai brutal. „Sonata a fost compusă în împrejurări presante, fiindcă e greu să scrii pentru o bucăţică de pîine ; iată unde am ajuns".

Această mare sonată către Rudolph este poemul deznădejdii omeneşti. Scriind-o, Beethoven se preocupă din nou să facă loc fugii, proclamată de toţi muzicienii timpului ca dovadă decisivă de ştiinţă a compoziţiei. Dar conţinutul afectiv îl constituie viaţa interioară, cu toate complicaţiile şi chiar confuziile ei. Analiza muzicală ne-ar face să pătrundem în secretul acestei opere cu mult mai bine decît comentariul abstract. Vincent d'Indy, care o consideră un model de arhitectură muzicală, descompune cu minuţiozitate prima mişcare, atît de celebră prin începutul ei impetuos ; el desprinde cele două coloane fundamentale legate între ele printr-o tranziţie pe care César Franck o numea *punţi melodice* şi arată că ideea secundă se află inclusă în prima. Să reţinem concluzia că, printr-o expoziţie astfel

construită, ţesătura muzicală este, deopotrivă, şi densă şi strălucitoare. În dezvoltare, Beethoven dă frîu liber inspiraţiei spiritului său, urmează sinuozităţile gîndirii şi ale vieţii, alternează „translaţia şi imobilitatea tonală", îşi „orientează modulaţiile spre lumină sau umbră", desenează planuri diferite. *Sonata 106* face să reiasă diferenţa genială care desparte creaţiile lui de piesele în formă de sonată scrise înainte de el, cu vorbăriile şi repetiţiile lor, cu retorica lor convenţională. Simţul ordinei şi al măsurii orînduieşte arhitectonica ei. Reexpoziţia reia ideile deja auzite variind desenele, întunecîndu-le, accentuînd impresia de tristeţe care domină în toată compoziţia.

Pasajul în minor din *scherzo* declanşează viziuni fantastice, imagini nebuneşti de coşmar ; după unii, el sugerează spînzurătoarea pe sub care trec Faust şi Mefisto în galop pe caii lor negri. În adagio, Tondichterul (e cuvîntul care i se potriveşte mai mult ca oricînd), se cufundă în lamentaţiile lui pasionate şi dă multe indicaţii pentru a călăuzi pe interpret : *con molto sentimento, doloroso, con grande espressione e libertà.* Aşa încît a definit el însuşi sensul şi stilul acestei meditaţii, dar a insistat mai ales asupra caracterului de reţinere pe care îl vrea pentru această tînguire : *dolcissimo, calmato, nobilmente, tranquillo, misterioso e solenne* şi, spre sfîrşit, *perdendosi, come lontano.* În expoziţia primei teme apare o modulaţie accidentală (în sol), care zguduie pe ascultător aşa cum îl vor zgudui şi elanurile şi strigătele din ultimele quartete ; din contră, tema a doua se stinge încet în suspine înăbuşite, ca o şuviţă de fum pe bolta cerească. Sfîrşitul *adagio*-ului exprimă epuizarea omului copleşit de suferinţă şi de lacrimi ; apoi un *largo* liber introduce *fuga,* tratată într-o formidabilă şi stufoasă dezvoltare în care Beethoven, uzînd de toate resursele contrapunctului şi introducînd în special faimosul canon recurent (sau al racului), expune chinurile

lui sufletești, o clipă domolite sub acțiunea unei teme ce anunță viitoarea *Missă în re...*

În această operă excepțională, aproape unică, lirismul își epuizează toate resursele, de la seninătate pînă la delir, pînă la revoltă și durere, în pasaje aproape intraductibile la pian.

*

Pentru a-și îmbunătăți situația, Beethoven se gîndea, pe la 1819, să plece în Anglia. Înțelegem motivele lui. Muzicienii din Austria întreprindeau dese turnee pentru a găsi în străinătate resursele care, la ei acasă, le lipseau. Ries, înainte de a se fixa pe Rin, parcurge Franța, Țările Nordice, Rusia, Marea Britanie care onora pe artiști și îi remunera cum se cuvine. Moscheles se stabilește la Londra în 1821 și obține cel mai viu succes acolo. El va atrage și pe tînărul Mendelssohn, care va face să i se execute de către celebra societate filarmonică *Simfonia în do minor* și *Visul unei nopți de vară*. În 1820, Instituția regală desemnează ca lector de muzică pe William Crotch, admirat odinioară pentru talentul lui de copil-minune iar acum reputat compozitor, organist și profesor. Atașat la capela particulară a regelui George IV, Thomas Attwood răspîndește învățătura primită de la Mozart. Pianistul Potter, care îl interesa pe Beethoven, va fi chemat de către Royal Academy of Music. J. B. Cramer va înființa în curînd celebra sa editură muzicală. După eșecul relativ al *Semiramidei*, Rossini dă concerte la Londra și cîștigă, în cinci luni, mai mult de zece mii de lire sterline. Teatrul Covent Garden cere lui Weber pe *Oberon*. Julius Benedict, elev și prieten al lui Weber, fost șef de orchestră la Kärnthertortheater, va deveni cetățean englez și, din atașament față de noua sa patrie, își va uita orașul natal, Stuttgart.

Beethoven ar fi imitat bucuros pe acești confrați ; îi lipseau însă banii. Totuși, doctorul Max Reinitz ne semnalează rezultatul cercetărilor efectuate în arhivele Băncii Naționale. Se vede de acolo că muzicianul Beethoven a subscris, la 13 iulie 1818, opt acțiuni ale Băncii austriece (nr. 28 623 și 28 630). Nu se știe dacă vărsămîntul a fost făcut de el însuși sau de o terță persoană. Dar aceste sume, Maestrul le va păstra cu grijă pentru nepotul lui, Karl ; și cu siguranță că tot din afecțiune pentru acest nemernic va renunța să plece în Anglia, veritabil Pămînt al Făgăduinței. Se va mărgini deci să scrie, concomitent cu operele lui mari, compoziții mai ușor de vîndut : șase teme cu variațiuni, pentru pian solo sau cu acompaniament de flaut ori de vioară (op. 105) ; alte zece teme cu variațiuni, pe arii tiroleze, elvețiene, ruse, scoțiene (op. 107) ; din nou canoane și lieduri ; *Serenada sub cerul înstelat* ; și, ceva mai tîrziu, noi bagatele „ușoare și plăcute" (op. 119).

*

În acești ani de tristeți, Beethoven se va refugia deseori la țară ; este locul cel mai potrivit. „În sînul naturii mă bucur ca un copil — scria el în 1810 Theresei Malfatti. Ce bucurie simt să pot rătăci prin păduri, printre copaci, flori, stînci ! Nimeni nu iubește natura cum o iubesc eu. Pădurile, arborii, pietrele sînt ca un ecou al nevoii noastre de evadare."

La sud-vest de Viena se întinde pădurea vieneză „Wiener Wald", străbătută de rîulețe care coboară spre Dunăre săpînd văi primejdioase. Acolo, pe Schwechat, s-a clădit orașul Baden, ale cărui ape termale erau cunoscute încă de pe timpul legiunilor romane. Mică cetate galbenă, destul de asemănătoare cu Aix al nostru, dar construită în stilul Austriei de Jos. Fastuoasa istorie a Vienei se reflectă în această oglindă de apă. Napoleon s-a oprit acolo ;

fiul lui a stat şi el acolo şi a dormit în aceeaşi cameră în care poposise tatăl lui. În timpul războiului, statul major imperial s-a instalat acolo. Oraş de grădini ; în ziua în care am trecut eu prin el, copiii ofereau primele violete ; în jurul vilelor, parcurile începeau să se trezească. Bătrînul primar ne-a însoţit şi ne-a arătat cu mîndrie plaja artificială care avea să adauge o atracţie nouă staţiunii.

Baden şi-a păstrat aspectul tradiţional şi farmecul lui. Amatorii de specialităţi culinare vin să mănînce supă cu patcuri de ficat şi crapi din Dunăre şi să bea un anume vinişor care se cam urcă la cap, *hundling*. Beethoven a compus la Baden mai multe dintre ultimele lui quartete. Frumuseţi felurite îl chemau în valea de lîngă oraş, în acea Helenenthal de la ieşirea din Baden, cu aerul ei pitoresc şi puţin sălbatic. În zilele calde ieşea la plimbare ducîndu-şi haina neagră în vîrful bastonului.

Tragedianul Anschütz, în vara lui 1822, îl zăreşte culcat pe iarbă, cu capul sprijinit pe mîna stîngă, cu dreapta scriind pe un caiet nişte semne neînţelese de nimeni altul decît el. Peisajul aminteşte de masivul Chartreuse din Alpii noştri. Primăvara, ciuboţica-cucului şi brebeneii se ivesc pe ici pe colo, cu umbrelele lor galbene şi codiţele lor firave. Pe stînci, dorm ruine : castele de pe vremuri, cu ascunzători secrete, cu locuri de întîlnire pentru vînătoare sau pentru dragoste. Meyerling evocă amintirea tragică din 1889, moartea misterioasă a fiului unic al lui Franz Josef şi a Elisabethei. Pe costişe, printre păduri, largi spaţii nelocuite, pajişti bătute de vînt, codri de brazi şi de fagi. Sate cu clopotniţe roşcate şi rotunde ca bulbii de ceapă. Privelişti variate, zări nemărginite, refugii pentru odihnă şi visare, pentru meditaţie. În bătrîna mînăstire Heiligenkreuz se aud cîntări ; vitraliile multicolore, faţada scînteiază sub razele soarelui ; platani falnici stau de strajă în curte.

într-o fîntînă, murmură o muzică liniştită, aceeaşi acum ca şi altădată. Luxul secolului XVIII italian, fantezia arhitecţilor veneţieni nu au alterat cu nimic severa măreţie, robusta simplicitate a acestui lăcaş de reculegere.

Beethoven, care venea pe aceste meleaguri încă de la începutul secolului, nu caută aspecte atît de tragice. Ca şi Schubert, el se mulţumeşte cu un decor mai moderat, mai uman.

Plimbarea lui predilectă, cînd venea la Baden, era pe valea Helene iar la Mödling, pe Brühl. Devenea vesel, expansiv ; se lăsa dus de fantezie, de partea copilăroasă din caracterul lui ; se pierdea printre lăstari, părînd că aşteaptă nimfe şi fauni. Un pîrîu, o cărare îl îmbiau. Schubert, de asemenea, a trecut pe acolo ; a locuit în acelaşi han, *Höldrichsmühle*. Închipuirea evocă, de la sine, pe acest frate mai mic al lui Beethoven care va muri la treizeci şi unu de ani, fiul unui umil învăţător, poetul delicat, muzicianul nevinovăţiei. La Heiligenkreuz, mă gîndeam la el şi îi invocam vocea dulce de sopran în corul de copii. Privesc hanul mediocru unde a compus, pe cuvintele lui Müller, melodiile limpezi din *Călătorie de iarnă* şi din *Frumoasa Morăriţă*. Se află acolo fără îndoială o fîntînă şi un tei. O atmosferă delicată, aproape feminină, pluteşte în aer ; cîntece de leagăn şi chemări de păstori sună lin. În acest amurg înmiresmat, ne revin în minte frînturi din *Quartetul în la minor*, vreun menuet mai mult rustic decît monden, unele melodii prelungi, subţiri ca firele de mătase, cîntate cu o discretă melancolie de voci duioase.

Ce miracol fericit aducea alături, de-a lungul vreunui drum de ţară, pe poetul fulgerător din *Missa* şi pe poetul visător care, ascultîndu-şi numai bătăile inimii, vesel şi trist, îndrăgostit şi el de vreo Therese, venea să culeagă de prin aceste livezi liedurile uşor umbrite de vise neîmplinite, în care se încadra un gînd al lui Schiller sau al lui Goethe ?

Se afirmă că ei nu şi-au vorbit niciodată, în timpul vieţii, deşi Schubert vedea în Beethoven un Dumnezeu. Este o greşeală. Ştim prin Rochlitz că Schubert întîlnea din cînd în cînd pe Maestru în hanul pe care îl frecventa şi el. Vecini de mormînt mai tîrziu, s-au întîlnit cel puţin aici ; orizontul lui Schubert era poate mai restrîns ; el nu voia să fie decît o floare de cîmp ; în muzica lui nu e luptă, cum este la fratele lui mai mare.

Şoseaua coboară ; unele privelişti iau un aspect mai romantic. Parcă auzim un corn sunînd în depărtare ca în *Simfonia în do* a tînărului compozitor. Pini pitici cresc pe stînci ; vîntul dă năvală, apoi se potoleşte. La Mödling, ca şi la Baden, regăsim viaţa. Iată locuinţele „sacre" : aceea în care a stat Beethoven în 1818, 1819, 1820 ; apoi, pe o stradă dosnică, aceea în care, în vara lui 1820, a scris unele pasaje din *Missa Solemnis*. Schindler l-a văzut lucrînd la *Credo*, în casa lui Hafner şi l-a auzit cum, încuiat în cameră, urla, tropăia, cînta. „S-ar fi spus că dă o luptă pe viaţă şi pe moarte împotriva întregii legiuni a contrapunctiştilor". Cînd venea primăvara — povesteşte cavalerul Seyfried — Beethoven încărca într-un camion cu patru cai ceva mobilă şi multă muzică, şi venea aici. Chiar şi cînd se plimba, ţinea în mînă o coală de muzică şi un creion. Purta un frac albastru deschis cu nasturi galbeni, dar era neglijent ; îi plăcea să se culce pe pămînt, sub pini, ca să privească îndelung cerul, apusul de soare, norii plutind maiestuos pe firmament, ca o măreaţă mantilă brodată cu aur.

*

Trebuie să ne ducem din nou la *Caietele de conversaţie* ca să urmărim această viaţă în freamătul ei zilnic. Cel de al nouălea, din martie 1820, conţine cîteva idei pentru o mare *Missă*. Beethoven ia notiţe în vederea lui *Crucifixus*

şi a lui *Credo* şi adaugă : „Toată orchestra la *patrem omnipotentem*. După reflexiile interlocutorilor, ne dăm seama de tonul vesel al unor convorbiri. Un vizitator îl invită la un pahar : *Wo man trinkt, da ist est schön*. Dar ceva mai departe, este un plînset sau, din nou, o indicaţie pentru *Missă ?* Pagina 45 poartă : „Miserere nobis. Ah ! O !" Şi ce înseamnă, la începutul caietului al unsprezecelea, aceste cuvinte scrise cu o scriitură mare, furioasă ? „Rossini. Scrisori filosofice". *Philosophische Brillen Gläser*. Unele rînduri din aceste carnete, cînd sînt scrise de Beethoven, seamănă cu un şir de arbori răscoliţi de vînt. Din timp în timp, parcă am distinge un nume, pe al lui Bach sau al lui Schiller şi am voi din toate puterile să ştim ce înseamnă semnele cu care aceste nume sînt încadrate. Dar scrisul cel gros se contractă în semne sibilice sau se lărgeşte în arabescuri neînţelese. Cifrele escaladează micile pagini gris-bleu. Pe una din ele, deasupra unei socoteli, credem că discernem această reflecţie : „Wie ist es denn mit Treu' und Glauben in Oesterreich !" „Ce sînt loialitatea şi credinţa în Austria !" O indicaţie muzicală urmează după o observaţie despre cumpărarea unei curse de şoareci. Întîlnim în mijlocul acestui desiş pe doctorul Smettana, pe care Beethoven îl cunoscuse în pensiunea del Rio cu ocazia unei operaţii făcută nepotului lui şi la care face apel ca să-i îmbunătăţească auzul. Una dintre conversaţii, în iunie 1820, priveşte poemul *Rose enchantée* de Ernst Schulze, care ar putea deveni un subiect de operă.

Într-o zi, Blöchlinger vine şi spune că a avut iarăşi o scenă cu Karl. Tînărul, avînd de dat un examen, a fugit la mama lui ; a trebuit să fie ameninţat că se va recurge iar la poliţie. Doamna Beethoven nu a voit să predea doamnei Blöchlinger prizonierul decît după ce a obţinut promisiunea că nu va fi pedepsit. Cu toate aceste abateri,

Beethoven nu încetează să se preocupe, pînă în cele mai mici amănunte, de ceea ce e necesar lui Karl.

În iulie 1820, slujitorul lui credincios ar vrea să știe dacă *Benedictus* e scris în întregime în partitură. Pe masă se află, după toate aparențele, cîteva compoziții ale Maestrului. „Sînt oare, întreabă Schindler, schițele lui *Agnus ?...* Să lucrați mai tîrziu timp de cîteva zile. Mîine ne vom plimba. În curînd am să vin cu *Sonata opus 10 nr. 1, în do minor* (e vorba de *Sonata în do minor* dedicată contesei Browne). *Largo* din *Sonata în re major* e foarte greu de înțeles (Schindler vrea să vorbească despre *largo e mesto* din opus 10,3 în re major). Veți fi foarte nemulțumit de mine. (Într-adevăr Beethoven nu aprecia deloc cum cînta Schindler la pian). Altă dată, un vizitator anunță că a întîlnit pe Rossini și că acesta ar voi să-l salute pe Beethoven. „Operele lui l-au îmbogățit, adaugă prietenul ; ar trebui să compui și tu ca el." Dar ce subiect îl va fi iritat atît de tare pe Maestru cînd un interlocutor îl îndemna să aibă răbdare și, ca să-l liniștească desigur, emitea propoziția următoare : „Poeziile austriece sînt niște chiftele !" *Oesterreichische Poesie sind Knödl.*

Unele conversații continuă la masă, judecînd după pata de ou care îngălbenește o pagină întreagă. „Tu ai să fii tînăr pînă la șaizeci de ani, îi spunea un conviv". „În acest fel, rețeta e bună" afirmă un altul, mare mîncăcios. Știm că Maestrul pretindea că se pricepe la bucătărie. „Ca și romanii, declară un al treilea, eu fac din supeu, din *Nachtmahl,* masa mea principală". Mai departe și pe cînd ciocnesc paharele, unul dintre băutori protestează. „Berea e cam prea tare și pe de altă parte miroase a tutun". Unul dintre convivi, un cîntăreț, mărturisește că aria lui preferată este : *Bibite vinum quod miscui vobis.* Alt rînd de băutură.

Un filosof dă sfatul *fugit irrevocabile tempus* și conversația circulă prin mitologie, literatura veche, opera divină a lui Homer, anecdote vieneze ; rămas singur, Beethoven își reia socotelile bănești, notează cursul acțiunilor Băncii. Caietele de conversație sînt un jurnal al vieții Maestrului.

Caietul nr. 21 (din 1823), conține povestirea despre contesa Giulietta Guicciardi, pe care Beethoven i-a relatat-o lui Schindler, în limba franceză. După mai mult de douăzeci de ani distanță în timp, Beethoven își aduce aminte, dar nu cu plăcere, de dragostea lui din tinerețe și despre aceea care îi zăpăcise mintea, care nesocotise iubirea lui și se măritase cu contele Gallenberg, și pe care pînă la urmă el a ajuns să o disprețuiască. Reproducem sfîrșitul acestui pasaj. „Est-ce qu'il y a longtemps qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg ? — Elle est née Guicciardi. Elle étoit encore qu'épouse de lui (sic) avant son voyage de l'Italie. Arrivé (sic) à Vienne, elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois" *.

Conversația continuă în limba germană : „Dacă ar fi fost să-mi consacru acestei dragoste toată forța mea vitală, zice Beethoven, nu mi-ar fi rămas nimic pentru ce e nobil, pentru ce e bun". Apoi, deodată, convorbirea alunecă asupra unor probleme de gospodărie, cum ar fi dacă oțetul franțuzesc e mai bun decît oțetul german.

* Fragmentul acesta de conversație din caietul 21, pe care Herriot l-a copiat tale quale la Berlin, e scris într-o limbă franceză destul de aproximativă și cu greșeli de gramatică. Herriot îl reproduce in extenso cu o oarecare ironie îngăduitoare. Noi ne-am mărginit numai la aceste cîteva rînduri, întrucît, în rest, conține lucruri știute, cu privire la acest episod din viața lui Beethoven și dealtfel nici n-ar putea fi tradus decît într-o românească stîlcită. *(N. trad.)*

Cîteodată, izbucneşte furtuna între Beethoven şi Schindler, de pildă scena din februarie 1823 (caietul 23), cu privire la uvertura *Inaugurarea casei*. Această lucrare a fost scrisă pentru inaugurarea teatrului Josephstädter Theater, care a avut loc la 3 octombrie 1822. Beethoven reproşa fără încetare lui Schindler că îl sfătuise să scrie această compoziţie. „Nu e vina mea, răspundea prietenul, dacă orchestrele o execută rău. Trimite-o la Leipzig, la Berlin, unde îşi vor da, poate, mai multă osteneală. Mai tîrziu, să sperăm, va merge mai bine". Beethoven insistă. Schindler replică : „Faci prea multă onoare discipolului dumitale (Jünger) punînd pe seama lui astfel de erori... Te rog să termini cu acest subiect. E scuzabil că publicul nu admite un astfel de charivari (sic) care persistă în întreaga fugă". Beethoven se înverşunează. Schindler ripostează : „Iar eşti rău dispus (launisch). Am făcut ce am putut ; la teatru era un frig îngrozitor ; totul era gheaţă ; viorile nu mai puteau să continue". Astfel de discuţii lăsau să se prevadă ruptura apropiată. Schindler îşi îngăduie să rîdă de faptul că în casă venise o nouă femeie de menaj. Apoi încearcă în zadar să se facă iertat anunţîndu-i succesul lui *Christos pe Muntele Măslinilor*, care fusese executat cu un cor excelent. Beethoven devine din ce în ce mai dificil ; cu o admirabilă răbdare, Schindler continuă seria rapoartelor lui zilnice şi acoperă cu scrisul lui mărunt paginile caietelor. Muzică, politică, literatură, filosofie, religie, toate subiectele sînt abordate în această suită de concerte improvizate.

S-a crezut, poate, că am exagerat vorbind despre influenţa lui Napoleon asupra lui Beethoven. Iată însă că Jean Chantavoine a descoperit şi a publicat un caiet de conversaţie din 1820, din care reiese obsesia permanentă a Maestrului şi felul cum judeca el în 1820. „Dacă Napoleon ar reveni acum, ar fi mai bine primit în Europa. El a cu-

noscut spiritul timpului şi a ştiut să ţină frînele. Urmaşii noştri vor şti să-l aprecieze mai bine. Ca german, am fost cel mai mare duşman al lui, dar condiţiile actuale m-au împăcat cu el. Jurămintele de credinţă şi încrederea în ele nu mai există ; cuvîntul lui avea mai multă valoare. Avea simţul artei şi al ştiinţei şi detesta neştiinţa. Ar fi trebuit să preţuiască pe germani şi să le protejeze drepturile. În ultimul timp, era înconjurat de trădători ; cei mai buni mareşali se retrăseseră. Copiii Revoluţiei şi spiritul timpului voiau acest temperament de fier, şi el a ruinat pretutindeni sistemul feudal ; a fost protectorul dreptului şi al legilor. Căsătoria cu prinčipesa Luiza a fost pentru el punctul culminant. Atunci ar fi trebuit să dea lumii pacea şi legi bune ; atunci ar fi trebuit să se oprească şi să nu mai voiască alte cuceriri. Momentul acela a fost cea mai înaltă culme a ascensiunii lui dar, din exces de orgoliu, şi începutul prăbuşirii lui". Ce odă lirică, această conversaţie ! Chateaubriand, mai tîrziu, gîndea la fel : „Tot ce s-a petrecut în Germania, după căderea lui Napoleon, este ca şi neavenit. Aceşti oameni care s-au ridicat ca să-şi cucerească independenţa naţională, luptînd cu ambiţia lui Bonaparte, nu se gîndesc acum decît la el".

Caietele ne permit de asemenea să urmărim cariera lui Weber care, în 1821, face să i se reprezinte *Freischütz* la Berlin şi reuşeşte, deşi la modă era maniera italiană. Eveniment considerabil în istoria muzicii germane şi a mişcării romantice. Pînă atunci, Karl Maria Friedrich Ernst Weber nu cunoscuse marele succes. Cu zece ani mai înainte, Frankfurt primise bine *Silvana* sa ; liedurile lui, după lucrarea lui Körner *Leier und Schwert* (Liră şi spadă), plăcuseră patrioţilor. De data aceasta, el a ales subiectul cel mai capabil să seducă sufletul german. La teatrul din Praga, unde era dirijor, a prezentat *Fidelio* de Beethoven şi *Don Juan* de Mozart ; la Dresda, a apărat cît a putut

teatrul german contra producţiei italiene. Voind să îmbogăţească el însuşi arta ţării sale, alege o legendă tipic naţională, aceea a Vînătorului negru. Impresia în toată Germania a fost adîncă. Beethoven, ne povesteşte Max Maria von Weber, a cerut partitura şi a studiat-o serios, deşi nu prea gusta operele şi poate nici persoana acestui rival. Striga de faţă cu prietenii lui : „Acest moşuleţ delicat (într-adevăr Weber şchiopăta), n-aş fi crezut niciodată că poate da aşa ceva ! Trebuie acum ca Weber să scrie opere, numai opere, una după alta, fără să şteargă nimic !"

Muzicianul englez Edward Schulz ne dă o indicaţie puţin deosebită. Cineva îl întreba într-o zi pe Beethoven despre *Freischütz*. El a răspuns : „Cred că a scris-o un oarecare Weber". Tot atunci, Paer compunea *Maestrul de capelă* în care ridiculiza excesele şcolii italiene.

Aceste agitaţii exterioare, aceste lupte între compozitorii străini şi cei naţionali, capriciile modei nu au nici o influenţă asupra creaţiilor lui Beethoven. Dacă produce puţin, cel puţin rămîne credincios concepţiilor care i-au dictat, în 1806, opus-ul 106. Doi ani mai tîrziu, în timp ce lucra la *Credo* din Missă, scrie pentru Maximilian Brentano capricioasa *Sonată opus 109*. Trei mişcări : prima, în formă foarte liberă (*vivace* şi *adagio*), cu două motive scurte şi condensate, ca şi în *Sonata 106* „a deznădejdii" ; un *prestissimo*, pe o temă aspră şi colţuroasă, puternic subliniată de bas ; un *andante* final, *molto cantabile ed espressivo*, pe un cîntec pe care îl prelucrează în şase variaţiuni, a cincea variaţie fiind tratată în stil fugat.

Hans von Bülow o interpretează pe a patra ca şi cînd ar fi inspirată de versurile din *Faust*, în care Goethe arată puterile cereşti trecîndu-şi din mînă în mînă găleţile de aur. Sfîrşitul sonatei reia cele două teme iniţiale, într-un sentiment de calm şi dulce intimitate.

Sonata opus 110 marchează şi mai adînc personalitatea lui Beethoven ; terminată în luna decembrie 1821, cum spune indicaţia de pe manuscrisul autograf, nu poartă nici o dedicaţie : este un adevărat soliloc, în înţelesul arhaic al acestui cuvînt. O frază venită din trecutul cel mai îndepărtat, o frază pe care o reţinuse poate de la Haydn şi pe care, spre sfîrşitul secolului trecut, o utilizase şi într-o sonată oferită contesei Browne, se furişează ca o amintire din tinereţe în *cantabile* din prima mişcare. Recitativul central reaminteşte pe de o parte acea inovaţie atît de plină de promisiuni care în sonata a doua din opus-ul 31 constituia originalitatea ei, iar pe de altă parte anunţă viitoarea explozie a corurilor din *Simfonia a IX-a*. Beethoven a voit să ne facă să auzim nu un sunet de instrument, ci o voce omenească. Vocea lui. El stă aproape de noi ; suspină ; ne arată rănile lui ; ne vorbeşte, ne cere să-l ascultăm şi să-l înţelegem. De două ori fuga, menită să redea încordarea voinţei, intră în luptă împotriva unui *arioso dolente*, în care e zugrăvită o suferinţă zguduitoare ; de două ori, luptătorul cade pe drum şi de două ori se ridică. Cînd revine cantilena, în sol minor, partitura poartă indicaţia : *perdendo le forze, dolente*, iar reapariţia fugii e însoţită de aceste cuvinte : *poco a poco di nuovo vivente*. Chiar dacă aceste comentarii nu au fost scrise de mîna Maestrului, ele sînt datorate unui elev bine informat despre intenţiile lui, după toate aparenţele, lui Czerny. Pe de altă parte, această muzică vorbeşte de la sine mai limpede decît orice cuvinte. Fuga, adică voinţa, învinge durerea ; orice altă concluzie ar fi contrarie crezului moral al lui Beethoven. Dar, o dată mai mult, suferinţa se exprimă aci prin accente care ne sfîşie inima ; puţin cîte puţin, ne îndreptăm către ultimele quartete, acele preludii solemne în care Beethoven a descris mersul lui gîfîind înspre moarte.

Sonata op. 111, terminată la 13 ianuarie 1822 şi dedicată de editor arhiducelui Rudolph, reprezintă un nou soliloc, redus la două mişcări : *rezistenţa* şi *supunerea*. Vigoarea gîndirii se exprimă aci într-o formă foarte liberă dar de o perfecţiune fără cusur. Hans von Bülow a arătat just că această sonată nu e deloc o operă mutilată, neterminată, că ea formează un tot organic şi complet. Mai întîi *rezistenţa*. Prin fermitatea şi densitatea structurii, această compoziţie corespunde foarte exact sonatei deznădejdii ; dezvoltarea porneşte din prima temă, care închide în ea şi o parte din motivul secund. S-ar spune că Beethoven se înverşunează să lege strîns aceste noduri şi apoi să le dezlege cu o îndemînare absolut personală.

Apoi *supunerea*. Din inima compoziţiei ţîşneşte, pentru ultima oară în sonate, liedul, *arietta* variată de patru ori. Beethoven se înalţă pînă la seninătate ; dar nu poate ajunge acolo decît înarmîndu-se cu stoicism şi după multe frămîntări şi agitaţii ; întreaga variaţie a treia şi însăşi complicaţia scriiturii exprimă această nouă încordare a voinţei. Din nou ascultăm glasul lui. Partitura poartă indicaţia : *parlando*. Se aud întrebări şi răspunsuri ; se văd curgînd lacrimile acestui nenorocit. Mizeria lui fizică, oboseala se agravează în fiecare zi ; peste cîteva luni, tînăra Wilhelmina Schraeder, care devenise celebră prin interpretarea personajului mozartian Pamina, va triumfa în *Fidelio* ; în onoarea ei, Beethoven va voi să dirijeze orchestra, dar va trebui să cedeze bagheta lui Umlauf şi să se mulţumească să asiste la reprezentaţie, aşezat pe un scaun în spatele capelmaistrului, cu capul şi corpul înfăşurate în manta. Wilhelmina va păstra amintirea a doi ochi ficşi care luceau. Aceste priviri neliniştite, ni se pare că ne străpung şi azi,

cînd ascultăm tragica ariettă din *Sonata op. 111*, cu dezvoltările ei, cu arabescurile ei de o delicatețe aeriană.

Am voi să-l vedem și mai bine pe acest Maestru al neliniștii. Iată-l venind la el pe Gioacchino Rossini, vizitatorul anunțat de Caietele din conversație. Intră, însoțit de compatriotul lui, Giuseppe Carpani, bine cunoscut de Stendhal. Convorbire penibilă. Trebuie să strige ca să se audă unul pe altul. Beethoven face corecturi pe tipărituri muzicale. Îl felicită pe autorul *Bărbierului* dar îi dă și sfaturi excelente. „Să nu cauți niciodată să faci altceva decît operă-bufă ; ar însemna să faci ceva forțat dacă ai voi să reușești într-un alt gen... *Opera seria* nu este în natura italienilor". Carpani protestează. Oare Italia nu a dat dovada de aptitudinea sa pentru genurile nobile cu *Missa solemnă* a lui Pergolesi și cu acel *Stabat mater* pe care tînărul compozitor l-a scris înainte de a muri, pe malurile mării napolitane ? Nu, răspunde Beethoven, ocupat el însuși cu *Missa în re*. „Este în *Stabat* al lui, sînt de acord, un sentiment foarte emoționant ; dar forma e lipsită de varietate, efectul este monoton ; în timp ce *Serva padrona...*" Dar Cimarosa ? ripostează Carpani. Nu a fermecat el odinioară Viena cu a lui *Căsătorie secretă ?* „Prefer partea comică din operele lui", replică Beethoven. Vizită scurtă. Rossini nu vrea să se retragă fără să mărturisească marea lui admirație pentru Maestru. Beethoven protestează : „Eu nu sînt decît un *infelice*". Jalnicul loc unde se afla confirma această declarație : plafonul camerei era plin de crăpături. „Ceea ce nici un penel nu ar putea să exprime este tristețea indefinisabilă răspîndită pe toate trăsăturile acestui nenorocit, în timp ce sub sprîncenele groase străluceau, ca din funduri de peșteri, doi ochi care,

deși mici, păreau că îți pătrund toată ființa. Vocea era blîndă, puțin voalată", va scrie Rossini.

Ochii. Mereu ochii lui. Muzicieni care vă încumetați să interpretați ultimele sonate, aceste poeme crepusculare, faceți să strălucească pentru noi flacăra acestor priviri. Sînt mărturisirile unui nefericit genial care privește cum se scurge viața, cum totul se duce, se pierde în neant.

Voiți o ultimă dovadă, cea mai patetică din toate ?

În prefața la *Lumea ca voință și reprezentare* (Dresda, august 1818), Schopenhauer, filosoful care avea să influențeze atît de adînc pe Wagner, căutînd să pătrundă sensul profund al muzicii, deosebește net muzica de celelalte arte, studiază raporturile dintre armonie și lume și recunoaște muzicii meritul rar de a putea cuprinde „ceea ce nu se poate integra în abstracțiunile rațiunii". Și mai spune Schopenhauer : „inventatorul unei melodii luminează fondul cel mai tainic al voinței și al sentimentelor omenești". Gîndul se duce la ultimele sonate ale lui Beethoven. Trecerea de la o tonalitate la o tonalitate diferită seamănă cu moartea cînd distruge individul ; dar alte vieți se manifestă după aceea. Alte vieți, sau cel puțin alte minți, nevăzute, dar cu un suflet și cărora imaginația noastră le atribuie un chip. Vedem desemnîndu-se variațiunile din *arietta,* cu ceea ce s-a numit „emanațiunile lor armonice", multe din modulația în mi bemol. Astfel definită, muzica apare ca arta superioară, arta limbajului universal.

Să încheiem tot cu un citat din Schopenhauer. „Este în muzică, scrie el, ceva indescriptibil și intim ; ea este un paradis familiar deși etern inaccesibil ; este, deopotrivă, perfect inteligibilă dar și inexplicabilă ; și aceasta pentru că ea pune în lumină tot zbuciumul ființei noastre, gîndurile noastre cele mai ascunse, eliberate de realitatea care le deformează și le alterează". Dar, „cel care clădește opera,

cel care se sacrifică pentru a-i da viață e artistul. El însuși este voința care se obiectivează și care rămîne singură cu veșnica ei durere". Admirabilă analiză ! Trebuie să se dea publicului un nume pentru a ilustra această descriere splendidă. Definind astfel, fără să-și dea seama, sonatele lui Beethoven, Schopenhauer ne spune numele la care se gîndește : Rossini.

XIII

Concertul din 7 mai 1824

În același timp în care scria ultimele sonate, Beethoven purta în sine opere și mai grandioase: *Missa în re* și *Simfonia a IX-a*. La missă se gîndea încă din 1818, de la numirea arhiducelui Rudolph ca arhiepiscop de Olmütz, și Schindler ne spune că în octombrie 1819 terminase deja *Credo*. Caietele din 1820 ne-au furnizat unele indicații asupra elaborării lui *Crucifixus*. *Allegro* final din opus-ul 106 e străbătut de o temă care se va regăsi în *Gratias*. Schițe din *Agnus* și din *Benedictus* au stat mult timp pe masa Maestrului, înainte de a li se da forma ultimă.

Pentru *Simfonia a IX-a*, primul motiv se afla indicat în culegerea de lieduri *Către iubita îndepărtată*; în 1817 și 1818, notițele deveniseră numeroase. Planurile mișcărilor a doua și a treia au fost terminate în 1823. Puțin cîte puțin își făcea loc în gîndul său ideea de a înlocui finalul instrumental printr-un final cu cor. Prin acest adaos, sau mai bine zis prin această încoronare, ultima lui simfonie se leagă de trecutul cel mai depărtat al compozitorului, de celebra *Fantezie*, de căutările lui din tinerețe. Încă din anul 1792 era preocupat de *Oda Bucuriei* a lui Schiller, pe care o va utiliza în *Fantezia* cu cor și ale cărei prime schițe datează din 1808. Dar nu va fixa sudura noii simfonii decît în focul entuziasmului, în toiul unei inspirații la care Schindler a fost martor.

Dacă este adevărat că *Missa în re* și *Simfonia a IX-a*, aceste monumente nepieritoare ale muzicii, pot fi comparate cu cea mai îndrăzneață creație din istoria picturii, plafonul Sixtinei, procesul de gestație pentru aceste trei capodopere pare asemănător. Michelangelo a conceput mai întîi o reprezentare a celor doisprezece apostoli ; după aceea, sub impulsul imaginației, a construit ansamblul arhitectonic în care se încadrează cele nouă compoziții nemuritoare, cele nouă simfonii picturale. Starea sufletească a lui Beethoven reamintește și ea suferința materială și morală a lui Michelangelo, închis în capelă cu chinurile lui, fără bani, ros de o familie nemiloasă, trăind în sărăcie, dar negîndindu-se, totuși, decît la ai săi și la arta sa.

„Trăiți în modestie... cum fac și eu aici, căci sînt de plîns", ...scrie tatălui său omul de geniu care a pictat pe Creator despărțind cu o mișcare a brațului lumina de întuneric. „Sînt aici în mare lipsă — mărturisește el lui Gismondo — și într-o mare oboseală a corpului. Nu am nici un prieten de nici un fel și nici nu vreau să am... De multă vreme nu mai am mijloacele de a mînca după placul meu". Michelangelo, Beethoven, același destin. Concertul din 7 mai 1824 reprezintă în istoria artei o dată asemănătoare, prin gloria ei, cu acea zi de 1 noiembrie 1512 cînd autorul plafonului Capelei Sixtine a dat jos schelele și a dezvăluit lumii opera terminată.

Cel care va transpune în muzică *Oda Bucuriei* se afundă în prăpastia durerii. La grozăvia surzeniei se adaugă o gravă boală a ochilor ; nu poate să revadă el însuși variațiunile pe care le-a scris după valsul lui Diabelli. La 15 martie 1823, învins, scrie lui Cherubini scrisoarea a cărei ciornă se păstrează la Biblioteca de Stat din Berlin. „Situația mea critică cere să nu-mi îndrept ochii, ca de obicei, spre cer ; dimpotrivă, trebuie să-i îndrept în jos, pentru nevoile vieții." Consilierul muzical al regelui Franței

nu s-a învrednicit să-i răspundă ; era, poate, ocupat cu ultima lui operă mare, *Ali Baba*. A pretins că nu a primit niciodată această întristătoare scrisoare. La 25 aprilie, Beethoven se îndreaptă către Ries, ca să obțină ceva bani. Prietenul lui, dirijorul von Seyfried, relatează că atunci căzuse în ipohondrie, se plîngea de răutatea și falsitatea lumii și declara că nu mai există oameni cinstiți. Cînd bucătăreasa, doamna Schnaps, zisă „Fregata rapidă", refuză să mai „navigheze", e nevoit să se ducă el la piață ca să cumpere ce-i trebuia pentru ca să-și gătească prînzul. Au fost zile cînd nu putea ieși din casă din cauza pantofilor lui găuriți.

În această stare de deznădejde, Beethoven avu ideea stranie de a se adresa Excelenței sale Goethe. Nu-i dedicase oare, pe vremuri, *Liniștea mării* și *Călătorie fericită ?* Nu era el, oarecum, discipolul lui ? Îl roagă, în termeni nu numai respectuoși dar umili, să intervină pentru ca marele duce de Weimar să subscrie o sumă pentru *Missa Solemnă*. Excelența Sa nu a răspuns. Cu cîțiva ani mai înainte nu primise mai bine nici cererea lui Schubert care îl ruga să-i dea voie să-i dedice o culegere de lieduri. Va binevoi să răspundă numai lui Mendelssohn, fiu al unui bancher bogat de la Berlin, cînd acesta îi va trimite quartetele lui pentru pian și coarde. Bunul Schindler, în care putem să avem încredere, ne arată pe Beethoven zdrobit de datorii, ruinat de cheltuielile pentru procesul și nevoile nepotului lui, nemaiavînd decît pensia de nouă sute florini și primind foarte puțini bani pentru compozițiile lui, obligat să se împrumute ca să nu înstrăineze prețioasele lui acțiuni de bancă.

Făcînd socoteala, subscripția pentru *Missa în re* nu i-a lăsat decît „un beneficiu neînsemnat, atît numai cît să-l despăgubească de timpul pierdut cu corecturile". Curtea Austriei nu a trimis nimic ; Beethoven contase în zadar pe

vechile lui legături cu Bernadotte, devenit rege al Suediei ; dar acesta a trădat pe toți, chiar și pe prieteni ; regele Prusiei îi propune să aleagă între o sumă oarecare de bani și o decorație ; (de unde rezultă să suveranii au inventat Ordinele din dorința de a face economii !). Demn de laudă e faptul că Ludovic XVIII a trimis Maestrului o medalie de aur, de aur adevărat. Este exact că „bătrînul încăpățînat neerlandez“, cum îi spunea contele Lichnowsky, refuza să lucreze după indicațiile pe care i le trimitea intendentul general al muzicii imperiale. Împăratul Austriei detesta pe acest democrat furtunos. Mai degrabă decît să ceară sau să accepte o favoare, Beethoven continuă să se lupte cu editorii lui. Unul dintre ei îl amenințase chiar că îl va da în judecată pentru că nu respectase unele clauze... A trebuit iarăși ca un prieten al lui, avocatul Bach, să intervină ca să-l scape. Să adăugăm la aceste necazuri dificultatea de a găsi o locuință, de a se împăca cu proprietarii sau cu locatarii vecini. Cum putea un onest burghez din Baden sau din Mödling să primească bine pe acest om nebun pe jumătate, care se întorcea acasă cu capul gol, care urla în bucătăria lui, de unde se auzeau mereu strigăte de ha — ha !, care scria pe obloane și pe pereți ? Copleșit de atîtea greutăți, Beethoven cheamă în ajutor pe prietenul cel mai credincios. Schindler aleargă și încearcă să-l protejeze împotriva acestui permanent asalt al Destinului.

O schiță a lui Edouard Klosson ne reprezintă pe Beethoven tocmai în acest an 1823, așezat la o masă într-o cafenea, singur, cu un ziar în mînă, fumînd din lunga lui lulea, cu părul dat pe spate, cu aerul unui burghez supărat. Karl, simpatic prin unele laturi ale firii lui, provoacă mereu scandaluri ; se îmbată adesea, chit că se scuză pe urmă în scrisori cinic ingenue. Ciudat băiat ! Știe să ofere unchiului lui, judecînd după caietele de conversație, omagii care dovedesc și inteligență și oarecare

căldură sufletească. *„Totul iese din tine însuți* — îi declară el — în vreme ce alți compozitori, chiar de geniu, iau și de la alții cîte ceva". Dar Karl acesta își pierde timpul cu o femeie pe care Beethoven o numește „murdara", care îi adusese soțului ei, ca dar de nuntă, un copil din flori și căreia nu-i displăceau aventurile. Maestrul își dă seama singur că devine din ce în ce mai impresionabil și mai iritabil. Are presentimentul sfîrșitului apropiat. „S-ar putea — scrie el în 1823 — ca viața mea să nu mai dureze mult". Muzicianul englez Edward Schulz îl întîlnește la Baden, toamna ; e frapat de tristețea lui, emoționat de gîndurile lui negre. Dar, în cursul convorbirii, ajung să vorbească despre Haendel. Beethoven se însuflețește și, o dată mai mult, își exprimă entuziasmul pentru cel pe care îl considera primul între toți Maeștrii. Interlocutorul încearcă să-i laude unele lucrări mai vechi ca septetul și trio-urile, dar observă că aceste elogii nu-i fac plăcere fiindcă sînt „producție de tinerețe, pe care speră că le vor face uitate creațiile noi".

În acest amurg al vieții, iată că un copil, el însuși genial, cu admirabila intuiție a tinereții, strecoară o rază de lumină. În decembrie 1822, publicul vienez e invitat la un concert unde un mic miracol de vreo zece ani urma să cînte *Concertul în la minor* de Hummel și o fantezie compusă de el pe andantele din *Simfonia în do minor* de Beethoven. Succesul a fost așa de mare, ne explică Guy de Pourtalès, încît a doua zi un critic putea să exclame : *Est deus in nobis.* Copilul-minune e condus la Maestru în sărăcăciosul lui apartament. Cîntă o bucată de Ries și o fugă de Bach, transpunînd-o. „Ha ! ha ! strigă Beethoven. Ce băiat admirabil ! Ești de pe acum cineva ! Tu ești un om fericit și vei face fericiți și pe alți oameni !". Din frageda copilărie, Franz Liszt își dăruise inima Maestrului ;

un portret de al lui era în permanență agățat pe perete deasupra pianului, în casa părintească de la Raiding, din cîmpia ungară ; tînărul interpretase deja muzica Idolului lui în fața nobilimii din Pressburg. De doi ani, de cînd părinții lui se stabiliseră la Viena, în timp ce urma cursurile lui Czerny și Salieri, Liszt se consacrase cultului pentru el, cu toată admirația pe care mulți o afișau pentru italieni și pentru Rossini. Recompensa ? Cînd Franz, înainte de a pleca la Paris, a dat în 1823 concertul lui de adio la sala Reduta. Beethoven a venit și l-a consacrat sărutîndu-l pe frunte. În *Caietele de conversație*, sînt cîteva fraze ale lui Schindler despre acest eveniment. „Copilul Liszt vrea să aibă o temă de la Dumneata ca să improvizeze mîine... Czerny e profesorul lui. — Are unsprezece ani... Bine... să vie. Karl va fi bucuros să-l vadă cîntînd." Iată cu adevărat fiul spiritual al Maestrului. Pe firmamentul muzical al Germaniei, apărea o stea nouă. Micul Liszt în vizită la Eisenstadt, la prințul Eszterázy, se alătură glorioasei tradiții de demult, împrospătează amintirea lui Gluck și a lui Haydn : în acest început de carieră, in protecția pe care o cere cîtorva magnați unguri, apare asemănarea cu destinul lui Beethoven. Alte fapte o vor accentua : bătrînul Cherubini va arăta rea-voință față de Liszt și îl va îndepărta din Conservator. Acest copil, ca și Maestrul inimii lui, se va forma prin viața liberă, prin devotamentul intransigent față de artă, prin o arzătoare căutare a resurselor poetice ale muzicii. Mai tîrziu, în 1839, el va garanta cu produsul muncii sale sumele necesare pentru ridicarea monumentului lui Beethoven. De pe acum, acest sărut pe care-l primește, această pasiune pe care i-o închină, sînt ca o aureolă peste anii de sfîrșit ai bătrînului maestru, de atîția alții părăsit și ponegrit.

Succesul lui *Fidelio*, la reluarea din 1822, autoriza pe Beethoven să se gîndească din nou la teatru. Poate că

Opera Imperială va accepta să-i ceară o operă. Între mai multe librete care i-au fost propuse, Maestrul a reținut pe cel al *Melusinei*, adus de Grillparzer. Se apucă de lucru, discută dispunerea scenelor cu poetul, căruia îi acordă întreaga încredere. Dorea din toată inima să îmbogățească teatrul german cu o operă nouă, să reacționeze împotriva fanatismului rossinian. Vienezii regretau plecarea trupei italiene, în iulie 1822, și nu se consolau. În octombrie 1823, Weber le oferă pe *Euryanthe*, compusă la cererea expresă a teatrului de la Poarta Carintiei.

Eveniment muzical aproape tot așa de important ca și reprezentarea lui *Freischütz* cu doi ani mai înainte. Mai întîi prin alegerea subiectului. Autorul poemului îi ducea pe auditori în secolul XIII, timpul truverilor, al lui Gérard de Nevers și al *Romanului Violettei*. Legenda povestea aventura unui Liziard, conte de Forez, care făcuse prinsoare că va seduce pe cumintea Euryanthe, prietena lui Gérard ; ca miză a pariului, comitatul Nevers. Forez nu reușește, dar el a văzut în baie pe tînăra fată și a surprins pe corpul ei frumos un mic semn în formă de violetă. Șiretlicuri de senior ca să tragă profit de pe urma acestei descoperiri, desperarea lui Gérard, Euryanthe bănuită și părăsită, calomnia descoperită și pedepsită : aceste aventuri provocaseră nenumărate romane, inspiraseră pe Boccacio și pe Shakespeare. Friedrich Schlegel tradusese versiunea tradițională. Planard scosese din ea un subiect pentru compozitorul Carafa, iar doamna Helmina von Chézy un libret pentru Weber. Povestea *Euryanthei* făcea deci parte din acel grup de aventuri din Evul Mediu pe care romantismul german se străduia să-l aducă la modă.

Dar opera lui Weber avea valoare mai ales prin noutatea muzicii, prin originalitatea declamației melodice, prin grija de a îmbina interpretarea lirică cu exigențele dramei, prin libertatea ritmurilor și culoarea orchestrației.

Wagner își va aminti de *Euryanthe* cînd va compune *Lohengrin*. „Întrebuințarea motivelor care au chiar din uvertură o deosebită semnificație ne face să ne gîndim — scrie Paul Landormy — la concepția wagneriană a *laitmotivului*. Pe de altă parte, sentimentul romantic al naturii, care dă operelor lui Weber un farmec atît de pătrunzător, anunță muzica misterioasă, simbolică, metafizică, din Tetralogie." Cu toată lipsa lui de profunzime, Weber lucra pentru aceleași țeluri ca și Beethoven, pentru independența și originalitatea muzicii germane. *Euryanthe* a provocat numeroase discuții. Schubert, asistînd la prima reprezentație, a avut imprudența să-i declare lui Weber că el prefera pe *Freischütz*. Grillparzer, cu perspicacitate, descoperea defectul, onorabil dealtfel, al acestei opere și al autorului ei. „Germanii din nord, al căror tip este Weber, raționează prea mult. *Euryanthe* conține mai multă poezie decît muzică. Weber e un critic care compune".

Beethoven urmărea cu interes bătălia. În al 41-lea caiet de conversație, Lichnowsky îi împărtășește impresiile lui. „Muzica nu se potrivește deloc cu textul. E mult prea tragică ; numai disonanțe ; tranziții artificiale ; o alergătură constantă după dificultăți. Această piesă nu va dura și nu va mai fi auzită." *Eurytanhe* nu a salvat, cel puțin pentru moment, muzica germană ; fericita ei influență nu se va simți decît mai tîrziu.

Cînd revine la Viena în octombrie 1823, în momentul cînd începea bătălia în jurul lui *Euryanthe*, Beethoven terminase aproape complet *Simfonia a IX-a*. Concertul în care au fost cîntate cele două lucrări de culme ale lui poartă data istorică de 7 mai 1824, mai importantă de fixat în memorie decît atîtea alte date care ne încarcă și ne încurcă amintirile. Să admirăm acest uimitor program, afișat după autorizarea lui de către poliție : 1. Mare uvertură (op. 124). Este *Inaugurarea casei*, pentru care Beet-

hoven se certase cu Schindler ; 2. Trei mari imnuri cu soliști și cor ; 3. Mare simfonie cu un final în care intră și soliști și cor, pe textul *Odei Bucuriei* de Schiller. Cele trei imnuri mari sînt *Missa în re*, sau cel puțin *Kyrie, Credo, Agnus,* anunțate sub singura formă pe care o permiseseră arhiepiscopul Vienei și șeful poliției. Frumoasă epocă ! Blîndă țară !

Bunul Schindler ne informează despre dificultățile care erau să facă imposibil de realizat această imensă și hazardată inițiativă. Speze enorme. N-ar fi fost mai bine să se organizeze concertul la Berlin, sub protecția contelui Brühl ? Încă o dată, Beethoven amenință că emigrează sau că își trimite muzica în străinătate. Amatori vienezi se întrunesc, redactează o adresă, invocă interesul național, roagă în numele artei germane, pun să vorbească pe Polymnia (muza Poeziei lirice, n.n.). Beethoven privește lista semnăturilor ; găsește printre imploratori pe cîțiva dintre cei mai vechi prieteni ai lui, Fries, Zmeskall, elevul lui, Czerny. Se lasă înduioșat. În toate timpurile, în toate părțile cei care fac cele mai multe sacrificii pentru patrie sînt cei care obțin de la ea cele mai puține avantaje. Beethoven va lăsa capodoperele lui la Viena. „Hai, Schindler ! Reține teatrul *An der Wien !* Du-te și-l vezi pe contele Palffy, onorabilul director. Tratează cu el despre cheltuieli ! Fixați prețurile de intrare ! Pregătiți repetițiile ! Umlauf și Schuppanzigh vor dirija.“ Palffy refuză să lase de o parte pe propriii lui dirijori. „Schindler ! He ! Samothrazier ! Du-te la teatrul Carintiei și vezi dacă ei îl acceptă pe pîntecosul meu Schuppanzigh, pe Falstaff al meu !“. „Schindler, du-te și caută pe baritonul Forti !“. „Schindler, nu-l mai vreau pe Forti !“. Coriștii nu mai știau să cînte decît muzică de Rossini. Beethoven se arată schimbător ca cerul Austriei, primăvara. Într-o bună zi, anunță că anulează concertul. „Sînt copt, fiert și fript“,

scrie el. În sfîrşit, se ajunge la o înţelegere cu teatrul de la Poarta Carintiei ; directorul închiria sala, orchestra şi corul, pentru suma de o mie de florini. Repetiţiile se desfăşoară cu neîncetate incidente. Dirijorul ansamblurilor cere lui Beethoven să simplifice partida de soprane şi *Credo* ; cerere inutilă. Basul cantabil Preissinger trebuie să cedeze locul lui Seipelt de la teatrul *An der Wien*. Caietele de conversaţie completează aceste indicaţii. În caietul 63. notez brusca notă următoare : „Schindler deranjează totul, *derangiert alles*". Unul dintre interlocutori, poate Schuppanzigh, protestează cu dreptate : „El *aranjează* totul". Grasul mylord Falstaff e şi el luat în rîs. „Ce îngrozitor flăcău *(Mordskerl)* cînd se află în faţa unei farfurii cu pui fripţi ! (Backhühner)". Se discută îndelung despre amănuntele lucrărilor şi despre meritele interpreţilor. Se ironizează obiceiul luat de cîntăreţi de a se gargarisi după moda italiană *(die italienische Gurgeley)*. Schindler încearcă să-l convingă pe Beethoven că urechea lui surdă nu îl va împiedica să controleze ansamblurile.

Şi iată ceva şi mai emoţionant. Citim în caietul 64 ultimele instrucţiuni ale lui Schindler înainte de concert (pagina 30 a). „Luăm totul cu noi. Luăm şi fracul verde pe care îl vei pune la teatru ca să dirijezi. Teatrul e întunecos ; nimeni nu va vedea că fracul dumitale e verde. O, mare Maestru, nu ai nici măcar un frac negru ! Deci, va trebui să ne mulţumim cu cel verde ; peste cîteva zile, costumul negru va fi gata." Minutele se scurg. „Este ora şase, previne Schindler... Maestre, pregăteşte-te. Grăbeşte-te, altfel va fi încurcătură. Fii răbdător *(fromm)* şi blînd ! Ia-te după noi în tot ce facem, aşa trebuie să fie." Caietul 64 ne dă lista locurilor oferite gratis la parter ; trei doamnei Unger — soprana, două doamnei Sontag — mezzosoprana (diferenţă amuzantă) ; unul lui Hensler, directorul teatrului de la Josephstadt, două lui Umlauf,

două lui Bernard, trei medicului Standenheim care îngrijea pe Beethoven după cearta lui cu Malfatti. Sînt şi cîteva locuri date la galeria a patra; acolo e trimis „fratele“ Johann; dar pentru soţia lui nu s-a rezervat loc. Dorinţa oricui ar fi fost să asculte *Missa Solemnis*, pe care Dl. Franz Schalk a executat-o cu atîta autoritate la serbările Centenarului, cu sentimentul cu care a scris-o Beethoven. Pentru Dl. Vincent d'Indy, a cărui convingere adîncă impune respect, această capodoperă trebuie să fie considerată ca expresia unei gîndiri profunde catolice, ca un înflăcărat act de credinţă în identitatea celor trei persoane divine; Beethoven şi-ar fi manifestat convingerea lui mistică, erudiţia lui teologică, ataşamentul lui la doctrina pură a Bisericii romane. Pentru alţii, această compoziţie de circumstanţă nu conţine nici o modificare în convingerile obişnuite ale Maestrului, rezumate într-un fel de deism pe gustul secolului XVIII, spiritualiste dar cu o tendinţă accentuată înspre panteism. „*Missa in re*, scrie Jean Chantavoine, este opera unui liber cugetător, deci o operă condamnabilă şi o erezie din punctul de vedere al Bisericii.“

*

Ortodoxie sau erezie, noi nu putem să acceptăm această dilemă. Cu privire la subiectele religioase, ca şi cu privire la problemele politice, Beethoven s-a explicat lămurit cu acea independenţă de spirit pe care nimic nu o constrîngea; dogmele, oricare ar fi fost ele, nu-i plăceau. La el acasă — *Caietele de conversaţie* o confirmă — se discuta cu îndrăzneală chiar şi despre Dumnezeu. Într-o zi oarecare, Halz îi spune: „Nu se poate ca dumneata să nu devii religios. Din locuinţa dumitale, vezi turnurile tuturor bisericilor din Viena“. Fără îndoială, el nu a fost nici mistic, nici ascet; întreaga lui viaţă s-a clădit pe credinţa în puterea omului, în fecunditatea pasiunii; adoraţia lui pen-

tru natură, aptitudinea lui de a o popula cu ființe reale, exaltarea bucuriei, care se va traduce într-un mod atît de strălucit în *Simfonia a IX-a,* sînt mai degrabă indicii de păgînism, mărturisit sau inconștient. Sînt, în orice caz, expresia unui optimism robust. Dar moralismul lui intransigent își găsește sprijin în credințe deiste. Schindler ne spune că admira și căuta să răspîndească o lucrare a lui Sturms despre „înfăptuirile divine în natură". Dacă discuțiile cu prințul Dietrischstein despre o missă cerută de Împărat se poartă mai înainte de orice cu privire la forma muzicală a operei, dacă Beethoven a putut în mod legitim să se mărginească încă o dată la a aborda genul în care se semnalaseră Haendel, Cherubini și chiar abatele Stadler, corectitudinea atitudinii lui față de catolicismul oficial făcea ca această muncă să fie pentru el posibilă fără cel mai mic scandal. Să nu ne pierdem într-o discuție despre ortodoxia sau heterodoxia lui Beethoven. Însuși Palestrina nu a scăpat de astfel de controverse. Cantorii de la Capela Sixtină nu găseau suficientă credință în sentimentul care inspirase imensa frescă, în timp ce Papa o socotea perfectă și din acest punct de vedere. Nimic nu e mai relativ decît părerile despre absolut.

Ceea ce nu se poate contesta este accentul religios al *Missei Solemnis,* oricare ar fi religia. Se compune din cinci imnuri : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.* Puterea, amploarea acestui poem consacrat glorificării unui zeu se afirmă de la primele măsuri ale *allegro*-ului avîntat din *Gloria,* în fervoarea unui act de adorație și de recunoștință ; ele se dezvoltă în scînteietoarea fugă care urmează după *Quoniam tu solus.* Textul tradițional a impus toată distribuirea materiei muzicale. Se poate ca această fugă să pară prea lungă sau parțial inutilă și chiar nu prea originală. Ea nu face decît să pună și mai bine în lumină splendida simplicitate din *Credo,* pateticul lui, cînd respectul strict

al textului nu dă dezvoltării un caracter prea descriptiv. *Resurrexit*, cu fulgerătoarele apeluri ale trombonilor chemînd morții pentru Judecata de Apoi, e tratat în același stil ca și *Gloria*. Cel mai bun comentariu al unei atari opere este creația lui Michelangelo : cei aleși escaladînd cerul în ciuda efortului ostil al demonilor ; păcătoșii sforțîndu-se în zadar să obțină pacea definitivă ; coloana Flagelației și a Patimilor reamintind jertfa căreia credincioșii îi datorează mîntuirea lor, imagini din *Infernul* lui Dante, aluzii la frămîntările și necazurile pictorului însuși ; din toată pictura rezultă mai mult forță decît unitate sau ortodoxie. Fără îndoială, Beethoven manifestă oarecare grabă ca să scape de unele părți din *Credo*, de afirmațiile de fidelitate față de biserica catolică și apostolică. Ar părea, poate, prea subtil ca să căutăm în această evidentă precipitare intenții sceptice, după cum ni se pare exagerat să lăudăm pe autorul *Missei* pentru știința lui teologică. Nu toate cuvintele textului au pentru el aceeași valoare poetică, aceeași bogăție. Verva îl cuprinde din nou cînd construiește fuga magistrală pe cuvintele *Et vitam*. Adevărată reprezentare a bucuriilor cerului, scria Dl d'Indy ; dans mistic, horă a preafericiților, vîrtej de adorație. Iată-ne transportați în *Paradisul* lui Dante... „Văzui în această lumină alte splendori care se roteau mai mult sau mai puțin în goană. Vînturile cele mai violente, vizibile sau nu, ieșite dintr-un nor rece, sau înțepenite și încete pe lîngă aceste lumini care aleargă spre noi desprinse din hora începută sus, în lumea serafimilor. Și în urma celor pe care le văzui întîi, răsună un Osana care mi-a dat întotdeauna dorința de a-l auzi".

E dentro a quei che più innanzi appariro,
sonava Osanna si, che unque poi
din riudir non fui senza disiro.

Imaginația noastră poate să populeze după plac spațiile imense pe care i le deschide muzicianul. Credința sa devine aci o savantă grijă de a pregăti *Amen*-ul final prin resursele unei tehnici riguroase. Trebuie să placi lui Dumnezeu, dar trebuie să placi și severilor confrați care persistă în a considera pe Beethoven puțin apt ca să scrie o fugă mare. La acești confrați — și arhiepiscopul de Olmütz era unul dintre ei — se gîndește, poate, Maestrul, cînd compune fuga nouă din *Pleni sunt caeli*, cînd scrie solo-ul de vioară din *Benedictus*, sau *presto* final.

Dar, mai mult decît această știință și această măreție, ceea ce face *Missa in re* atît de emoționantă este duioșia și umanitatea din ea. Chiar din *andantele* din *Kyrie*, această intenție se traduce prin inflexiunea tonalității către relativul si minor, pentru a exprima durerea ființelor ce imploră pe Christos și mila lui. Parcă urmăm mersul încet al unui popor implorator, un cortegiu îndurerat din care se înalță străvechea lamentație a omenirii, o mulțime exprimîndu-și speranța mereu dezamăgită și mereu renăscîndă în triumful bunătății, formă ideală a dreptății. O voce de soprană înalță către cerul prea adesea închis această plîngere și această speranță. Dacă cele trei părți ale lui *Kyrie* au forma de sonată, acum ele se lărgesc pentru ca să poată cuprinde strigătul tuturor acestor mase adunate împreună pentru rugăciune, ca o pădure care cîntă sub bătaia vîntului. Chiar în *Gloria*, vocile, înflăcărate de elan, se îndulcesc spre a exprima recunoștința (revenire la tonalitatea de si bemol) ; un duios *larghetto* aduce impresionanta rugă din *Miserere*. Că sinceritatea acestor accente va fi fost inspirată de o credință adevărată, nu vrem să o contestăm ca să nu întristăm pe cei credincioși ; dar această imensă *deprecatio* vorbește inimii tuturor celor în suferință. Plînsul pe care Beethoven nu-l exprima în ultimele lui sonate decît pentru el însuși, acum el îl în-

gină în numele tuturor fraților lui de mizerie, în numele tuturor oamenilor.

În centrul lui *Credo*, un *adagio* introduce comentariul Încarnării. *Et incarnatus est... de Spiritu sancto... Maria virgine.* Două violoncele cîntă *Naşterea* cu o blîndă duioşie ; drama Calvarului, Pătimirea, Înmormîntarea sînt evocate cu o răscolitoare putere de sugestie.

Regăsim pe Beethoven întreg, aşa cum am învățat să-l iubim, în *adagio* din *Sanctus*. Chiar din punct de vedere religios, este una din părțile cele mai sfîşietoare ; nu se poate asculta decît într-o tăcută reculegere. Şi iată imnul care va lega *Missa în re* nu numai de *Simfonia a IX-a*, dar de întreaga operă a Maestrului unic. Din nou, în numele omenirii nenorocite, el imploră Mielul lui Dumnezeu. Este, cum a spus el însuşi, „rugăciunea pentru pacea dinăuntru și de afară". *Miserere nobis*, repetă vocile rugătoare. Ai milă de noi ; dă-ne o odihnă ca aceea care adoarme, în fiecare seară, cîmpurile ! Ai milă de noi ; depărtează de noi războiala şi fanfarele ei asurzitoare ! Dă-ne nouă pace ! Coboară în sufletele noastre, vezi zbuciumul lor, durerile lor ! Fă să suferim mai puțin !

Şi astfel, cînd scrie marea lui capodoperă, Beethoven exprimă gîndurile de pace ale tuturor, în modul cel mai simplu și mai firesc ; este protestul împotriva violenței, împotriva nedreptății, e apropierea de cei umili şi obidiți, este cîntecul propriei lui vieți, care în curînd va lua sfîrşit ; este dragostea de oameni în toată splendoarea ei morală. Şi prin acest caracter, *Missa în re* se înrudeşte strîns cu *Simfonia a IX-a*.



În *Simfonia a IX*-a (op. 125), lirismul nu mai e constrîns de un text ritual. Lungul *allegro*, care începe cu acordul brusc *la-mi* şi nu se fixează decît după o oarecare ezitare

asupra tonalității de *re minor*, dovedește independență și libertate în dezvoltare. Motivul inițial și esențial, cel care figura cu opt ani mai înainte printre schițele melodiilor *către iubita îndepărtată*, reapare la sfîrșitul mișcării, pentru a-i întări unitatea. În trecere, mai multe teme secundare se conturează. Tonalitatea pe care Maestrul o întrebuințează aci încă o dată și care atît de des i-a servit ca să obțină efecte deosebit de emoționante îi permite să dea gîndirii sale, sumbră și grandioasă, întreaga ei intensitate.

De asemenea, Beethoven ia *scherzo*-ului sau mai precis a ceea ce el numește un *molto vivace*, locul lui tradițional și îl pune ca mișcare a doua a simfoniei. Nici o lucrare nu relevă mai bine decît *Simfonia a IX-a* procedeele de compoziție ale lui Beethoven, lenta maturizare a ideilor muzicale care se dezvoltă în el printr-un fel de evoluție organică, ca la fructe și la flori. Ideea *scherzo*-ului și a fugii sale se întîlnește încă din 1815 în notițele autorului; Beethoven i-a adăugat un *trio* în care melodia e susținută de o pedală a fagoților și a cornilor. De astă dată, hora se desfășoară pe pămînt, însuflețită de pitorescul temelor rustice, de surprizele ritmurilor și timbrurilor. Este partea din simfonie pe care Rossini o socotea incomparabilă și inimitabilă, după un concert la care au asistat, se pare, împreună cu el, Schindler și Wagner; cunoscătorii au observat întrebuințarea îndrăzneață a timpanilor și modulația oboiului care au stîrnit strigăte de entuziasm. Încă o dată, Beethoven se lasă antrenat de acea jovialitate puțin bruscă, mai zgomotoasă decît fantezia elegantă a lui Mozart, dar plină de vervă naivă și sonoră.

După această parte a doua, publicul vienez a izbucnit în aplauze, povestește Karl Holtz. „Lacrimile înmuiau ochii executanților. Maestrul indica tot timpul măsura, pînă în clipa cînd Umlauf, cu o mișcare a mîinii, îi arătă

emoția sălii. El privi în jurul lui și se înclină foarte calm". Ne închipuim cu cîtă reculegere acest auditoriu, în care se aflau cei mai buni prieteni ai lui Beethoven, cei care cunoșteau mizeriile vieții lui, a ascultat ultima lui meditație simfonică, pateticul *adagio* în patru timpi, în tonalitatea de si bemol, pe care o modulație a clarinetului îl transformă într-un *andante* în re major și, pe cele două teme culese din grădina sufletului lui, suplele variații care le adaugă un farmec de fantezie și de vis. Buchet de melodii înlănțuite, înnodate cu dragoste de o mînă îndemînatică. Un corn cîntă în depărtare. Ultimele măsuri, *pianissimo*, ne cufundă în plină reculegere.

Am ajuns la momentul cel mai solemn al operei : din simfonia instrumentala va țîșni vocea omenească. De multă vreme, Beethoven se pregătea pentru această redutabilă inovație ; el se gîndea la ea încă de pe cînd scria sonata a doua din opus-ul 31. E efortul suprem care confirmă și completează sensul întregii lui muzici : este desăvîrșirea unui gînd care, din prima tinerețe, îl frămînta. Este, s-ar spune, testamentul lui public, deși acest cuvînt nu pare prea potrivit ca să redea revărsarea de sentimente atît de naturală, atît de îmbelșugată, tocmai fiindcă fusese îndelung reținută. Iată-ne în centrul operei, la punctul de unde pornesc și unde revin firele întregului ansamblu al compoziției. Beethoven ne previne în mod expres, îndată după ce violoncelele și contrabașii au anunțat recitativul, readucînd rînd pe rînd introducerea din *allegro*, tema din *scherzo*, motivul din *adagio* care, prin această reamintire, se sudează strîns cu ultima parte. Apoi este expusă ideea din gloriosul final *(allegro assai)*. Baritonul solo reia recitativul pe cuvinte alese de Beethoven însuși : „Prieteni, nu viersul acesta : să intonăm un cîntec mai plăcut și mai vesel, plin de foc înălțător".

Oda Bucuriei se poate dezlănţui. Intrăm în „sanctuarul unde toţi oamenii sînt fraţi". Corul şi soliştii se întreabă, îşi răspund. Un *allegro alla marcia* adaptează tema esenţială la versurile lui Schiller care îndeamnă pe oameni „să meargă semeţ pe drumul lor, cum merge eroul spre victorie". Recunoaştem inspiraţia care dăduse naştere, mai de mult, simfoniei a treia. E momentul cel mai indicat pentru a însera o nouă fugă. Un *andante maestoso*, un *adagio divoto* intervin ca să interpreteze strofa în care Schiller „îmbrăţişează laolaltă milioanele de fraţi şi oferă lumii întregi sărutul lui". Nu se poate să nu observăm că voinţa de a respecta poemul lui Schiller îi impune lui Beethoven în final un procedeu de compoziţie cu totul asemănător celui la care îl obliga textul liturgic din *Missa în re*. Cuvintele *„Seid umschlungen, Millionen"* aduc o nouă temă cu caracter imnic. Vocile feminine par că vor să ajungă în regiunea înstelată unde „sălăşluieşte tatăl iubit" ; viorile li se alătură cu căldură. Într-un avînt care pe ici pe colo se linişteşte întrucîtva, modificînd rînd pe rînd mişcarea, tonalitatea şi măsura, poetul muzician ne antrenează în preamărirea bucuriei pînă la ultimul *prestissimo* : sîntem în plină lumină, pe piscul cel mai înalt. Această bucurie a sufletului şi a minţii eu aş numi-o mai exact *Viaţa*. Viaţa cu amărăciunile, dar şi cu frumuseţile ei, pe ea o celebrează muzicianul de geniu care în curînd va muri.



În *Missa în re*, ca şi în *Simfonia cu cor*, părţile de soprană şi de alto solo au fost susţinute de unguroaica Karoline Unger şi Henriette Sontag. Şi una şi alta au cunoscut celebritatea... Karoline făcuse studii de canto la Viena şi la Milano. Lumea admira statura ei frumoasă, vocea ei puternică, căreia i se reproşa numai o oarecare

asprime în sunetele acute. Henriette Walpurgis Sontag a avut un destin și mai strălucit. Sîntem informați despre ea prin multe mărturii. Prin Rellstab, celebrul colaborator de la *Vossische Zeitung* și prin broșura agresivă *Henriette oder die schöne Sängerin*. Prin fermecătorul prinț Pückler Muskau. El o va întîlni la Londra și va fi subjugat de ea. „Dacă aș fi rege, zicea el, mi-aș permite o fantezie pentru ea. Are aerul unei ștrengărițe". Să luăm acest ultim cuvînt ca o glumă. Pückler admira mult pe Henriette. „Dansează ca un înger ; e extrem de proaspătă și de drăguță și în plus e blîndă, visătoare și are cea mai bună purtare". Pückler a întîlnit-o la von Bülow, a auzit-o cîntînd *Don Juan*, o salută în culise, a regăsit-o la un concert de la ducele de Devonshire, unde îl provocase prin îndrăzneli destul de inofensive. Este admisă în societatea engleză ; un Eszterházy, un Clanwilliam se aprind după ea. Pückler se plimbă călare alături de ea, galopează în tovărășia ei lîngă Greenwich și, deplin cucerit, hotărăște să o ia de soție. Acum își schimbă tonul cînd vorbește despre ea : „E cu adevărat uimitor cum această tînără fată s-a păstrat curată și inocentă în acest anturaj ; puful fructului a rămas proaspăt". Dar Henriette se măritase în taină cu contele Rossi. Pückler a rămas de pe urma acestui insucces cu o durere adîncă, atîta cîtă era în firea lui ; a așezat bustul Henriettei în parcul de la Muskau și cînd ea va muri în 1854, în cursul unei călătorii în Mexico, îi va ridica la Branitz un adevărat templu. Cînd s-au cîntat cele două capodopere, Henriette avea 20 de ani, iar Karoline 21. Tînăra Sontag nu avea încă reputația pe care i-o vor aduce în curînd succesele ei la Leipzig, în rolurile din *Freischütz* și *Euryanthe* și la Paris în Rosina din *Bărbierul*, unde va uimi un public pretențios executînd variațiunile din lecția de canto. Beethoven cunoștea de cîteva luni pe cele două cîntărețe ; le primise la el acasă. „Cum ele cereau absolut să-mi sărute

mîinile — scrie el fratelui lui, Johann — și cum erau foarte drăguțe, am preferat să le ofer gura." Karoline se zbătea ca să facă să i se rezerve un rol în opera *Mélusine* pe care Beethoven proiecta să o scrie pe un text de Grillparzer. „Este, declară Schindler — un drac plin de foc și de fantezie." Sontag era indicată să interpreteze pe *Fidelio*. Beethoven le-a încredințat cele două lucrări mari ale lui, dar am văzut că repetițiile mergeau greu. „Ești un tiran al vocii", îi declara Karolina... Notele acestea atît de înalte, îi cerea Henrietta, n-ai putea să le schimbi ?" Maestrul a refuzat să modifice cel mai mic detaliu, să facă cea mai ușoară concesie italianismului, să schimbe o singură notă. Cel mult Henrietta a fost autorizată să-și cînte partea în *mezzavoce*. Despre această colaborare, cele două tinere au păstrat cea mai emoționantă amintire ; mult mai tîrziu, mărturiseau că nu intrau niciodată în camera lui Beethoven decît cu sentimentul unor credincioși în biserică.

La concertul din 7 mai, Schuppanzigh era concertmaestru. Orchestra era dirijată de Michael Umlauf, fiul celebrului Ignaz ale cărui romanțe se cîntau în toate cercurile vieneze. Excelent muzician, Michael era și compozitor ; a scris lucrări pentru teatru și sonate. Programul anunța că „Dl. Ludwig van Beethoven, în persoană, va lua parte la conducerea concertului". Se înțeleg motivele acestui eufemism. Așezat în mijlocul executanților, bătrînul Maestru cu părul cărunt încerca în zadar să urmărească execuția după partitură. Siguri că nu sînt auziți, coriștii tăceau la pasajele dificile.

Concertul a obținut un succes imens. Sala plină : o singură loje goală, cea a Împăratului. Publicul entuziasmat agita pălăriile și batistele. Critica declara că Beethoven realizase o formă a frumosului încă necunoscută. *Gazeta universală* de la Leipzig lăuda aceste opere „ale unui gi-

ganţi". „Artă şi adevăr, scria ea, celebrează aci triumful lor absolut şi s-ar putea spune cu deplină dreptate : *non plus ultra*. Cine ar mai putea să încerce a depăşi aceste inaccesibile limite ?". Nu fuseseră decît două repetiţii, întrucît orchestra trebuise să studieze un balet. Au fost ovaţionaţi cîntăreţii, orchestranţii şi Maestrul care, întors cu spatele spre public, neauzind nimic, nici chiar strigătele de bravo, nu a salutat decît la un semn al Karolinei Unger. Dar reţeta nu a răspuns aşteptărilor lui Beethoven : nu a încasat decît 420 de florini, din care a plătit el cheltuielile. În seara acelui triumf, după ovaţiile care îl aduseseră pînă la rampă, aflînd la cît se reduceau beneficiile, a căzut într-o adîncă prostraţie. Au trebuit să-l întindă pe o sofa, să-l vegheze o parte din noapte ; a fost regăsit a doua zi adormit, în bietul lui frac verde. Era descurajat, furios, zguduit.

Caietul 63 poartă urme despre discuţiile ce au urmat după concert. „Acest concert, declară Schindler, ţi-ar fi adus la Paris sau la Londra 12—15 mii de guldeni. Aici nu primeşti decît 12—15 cenţi. De ce rămîi între aceste ziduri ? Îţi calci în picioare interesele... Cel puţin te-ai liniştit după eforturile de ieri ?" Karl vorbeşte şi el. El notează că Sontag şi Unger nu au fost aplaudate la intrarea în scenă. „Dar aceasta e foarte natural, declară el unchiului său. La un concert dat de tine, publicul ştie bine că nu cîntăreţii trebuie aplaudaţi." Beethoven ar vrea să ştie numele principalilor auditori. I se semnalează violonistul Mayseder care a luat şase locuri. „Ieri dimineaţă, precizează Karl, lumea s-a bătut la uşile sălii, aşa de mulţi erau cei ce veniseră să cumpere bilete". În alt caiet (al 64-lea), asistăm la o altă conversaţie despre acelaşi subiect. „În viaţa mea, zice Schindler, n-am auzit aplauze aşa de

zgomotoase și în același timp așa de cordiale. Mișcarea a doua din Simfonie a fost întreruptă la un moment dat de manifestația publicului. Ar fi trebuit repetată. Primirea era mai mult decît regală. De patru ori, publicul s-a repezit înspre scenă. La sfîrșit, se striga: *Vivat*. Armonia ansamblului a fost foarte bine realizată... n-a fost nici cel mai mic incident... Acum pot să vorbesc din fundul inimii: ieri, mi-a fost teamă în taină ca *Missa* să nu fie interzisă; se spunea că arhiepiscopul era ostil execuției ei... dar acum, *Pax tecum*! Se spune că ai întrebuințat în opera dumitale contrapunctul quadruplu în loc de contrapunctul dublu... Bach l-a văzut pe Zmeskall, care a fost adus la locul lui în scaunul lui de paralitic." Am voi să putem reține totul din aceste prețioase comentarii, să extragem toată viața conținută în aceste mici caiete îngălbenite. Schindler, ca întotdeauna, vorbește cel mai pe larg; relatează faptele cele mai mărunte; își smălțuiește povestirea cu reflecții. „Mai ușor te înțelegi cu zece cîntăreți decît cu o cîntăreață." El explică cum contele Palffy von Erdöy a țesut intrigi împotriva lui Beethoven, ca să se răzbune de eșecul lui.

La 23 mai, ora 12, în sala Redutei, o nouă audiție a celor două opere a fost oferită publicului. Dar direcția teatrului s-a crezut în drept să facă un sacrificiu modei introducînd în concert doi cîntăreți italieni. Din *Missa* s-a dat numai *Kyrie*. Henrietta Sontag s-a produs cu o serie de Mercadante. Popularul tenor David a fost aplaudat într-un fragment din *Tancred*, scris pentru contraltă și transpus pentru el. „Din fericire, scrie Schindler, Beethoven nu a auzit această parodie". Sala era pe jumătate goală; deficitul a fost de 800 de florini. Totuși Maestrul, ca să-și arate recunoștința față de Schindler, Schuppanzigh și Umlauf, îi invită la masă în Prater, la hotelul *Omul sălbatic*.

Karl e de faţă. Furtuna se dezlănţuie repede. Beethoven se înfurie împotriva lui Schindler, îl acuză că nu i-a apărat bine interesele, discută conturile. Discuţia devine atît de violentă încît invitaţii se retrag. Un timp oarecare, cei doi prieteni vor rămîne certaţi.

★

În toamna aceluiaşi an, englezul Stumpff, fabricantul de harpe, intîlneşte pe Beethoven la Baden ; cinează cu el într-o grădină, îl aude plîngîndu-se din nou de Viena, unde nu mai e loc decît pentru muzica italiană. Bătrînul poet al sunetelor pare acum resemnat. Stumpff îl revede în micul lui apartament din Viena : o adevărată mizerie. Pianul, frumosul pian venit de la Londra, a pierdut mai multe clape ; coardele rupte se amestecă una cu alta ca ramurile unui tufiş. Profitînd de absenţa Maestrului, el aduce pe cineva ca să îngrijească şi să repare instrumentul bolnav. Pentru a recompensa pe binefăcătorul lui neaşteptat, Beethoven consimte să cînte în faţa lui ; îl duce la plimbare, se îmbracă aproape luxos în cinstea lui : frac albastru, pantaloni albaştri, vestă galbenă, un guler cu colţuri albe, pălărie înaltă, ghete lustruite. Stumpff îşi va aminti toată viaţa, cu respect, de cele cîteva ore petrecute la Helenenthal ; au vorbit despre *Simfonia a X-a*, aşa de mult aşteptată. Beethoven, în plină criză de anglofilie, se gîndea din nou să se ducă la Londra ; a vorbit mult despre temele lui favorite, despre necesitatea de a pune suflet în orice lucrare.

În timp ce termina *Simfonia a IX-a* şi *Missa in re*, scrisese cele *33 variaţiuni pe un vals de Diabelli* (op. 120). Creaţie tot atît de redutabilă pentru interpret ca şi opus-ul 106 şi fuga din ea. Creaţie care dovedeşte în ce măsură autorul *Simfoniei a IX-a* şi *Missei Solemnis* îşi păstra

supleţea tehnicii şi chiar umorul ; s-ar putea spune că în una din variaţiuni, a XXXI-a, s-a amuzat încercînd să adopte stilul lui Rossini. Cea de a XXVI-a aduce un ultim omagiu lui Mozart. *Adagio* din a XXIX-a readuce atmosfera de pe timpul primelor sonate, al tinereţii, al Theresei şi Josephinei. A XXXII-a conţine o fugă cu adevărat prodigioasă. Toată viaţa Maestrului se rezumă astfel în aceste *Variaţiuni*. Pentru această nouă capodoperă, el a cîştigat optzeci de ducaţi.

XIV

Ultimele quartete

„Cui, zicea *Gazeta* din Leipzig, ar putea să-i revină misiunea de a depăși aceste inaccesibile limite?“ Ea va reveni lui Beethoven însuși. „Titanul“ care a compus marile lui sonate, simfoniile precedente, *Missa în re, Variațiunile „Diabelli“, Simfonia a IX-a* va scrie acum ultimele sale cinci quartete.

De acum înainte, este complet închis între zidurile propriului său eu. Avem o dovadă decisivă. Gerhard von Breuning îl vede la masa de lucru. Vizitatorul se așază la pian și cîntă, mai întîi încet, apoi mai tare, apoi foarte tare; Beethoven nu aude nimic. Ajutați de prețioasele studii ale lui Joseph de Marliave, putem să urmărim în amănunt efortul acestor ultimi ani, etapele acestei formidabile agonii, confesiunile lui cu mult mai emoționante decît cele ale lui Rousseau, ultima căutare a bucuriei printre lacrimi. Beethoven și-a ales acum drept cel mai intim prieten pe Karl Holtz, care cînta la vioara a doua în quartetul Schuppanzigh. Holtz îl amuză cu glumele lui, îl duce la cafenea, îl întovărășește la un pahar de vin. Maestrul care compune în cîteva săptămîni *Canzona* și *Cavatina*, nu e un ascet izolat în extaz; este un om care se zbate împotriva mizeriei, împotriva bolii, împotriva suferinței și care vrea să trăiască.

În același timp, la Paris, un artist de geniu care va fi printre cei dintîi care vor înțelege în profunzime pe Beethoven, o ființă de o inteligență cu adevărat universală, exprima în *Scenele masacrelor de la Scio*, durerea unui popor martirizat. Delacroix și Beethoven, două suflete de aceeași calitate, la fel de generoase, la fel de aprinse, la fel de pasionate. Citind *Jurnalul* fiului lui Talleyrand, urmărind istoria agitată a acestei cariere pe de o parte atît de somptuoasă prin bogăția creațiilor și pe de altă parte atît de modestă în viața de toate zilele, te gîndești adesea la Beethoven. Mai întîi, pentru adîncimea inspirației. „Cumpăna dreptei judecăți este în noi, scrie Delacroix. Această prezență interioară ne face să admirăm frumosul, ne face să ne bucurăm cînd am făcut ceva bun și ne consolează că nu împărtășim bucuria celor răi". Aceeași dorință de înălțare morală. „Există oameni virtuoși și există și oameni de geniu. Și unii și alții sînt inspirați și favorizați de ce au mai bun în ei". Același regret că trăiește în singurătate. „O soție care să ne egaleze ca forță sufletească este cel mai mare bine". Aceeași credință în unitatea tuturor artelor.

În Germania, bătrînul Goethe începe al doilea *Faust* al său, care va purta dealtfel semne atît de evidente de oboseală și declin ; el încearcă să reprezinte omenirea și destinul ei complex în această operă obscură, în care sînt totuși și fulgere orbitoare ; el exprimă chiar de la început dragostea arzătoare pentru natură, ca și Beethoven, și caută să descrie societatea purificată prin idealism. Dar Goethe trăiește încărcat de glorie. Beethoven zace în mizerie. Pentru a nu ofensa anumite conștiințe comparîndu-l cu acela care a fost și el numai iubire de oameni, printr-un consens general nu se spune că ultimele lucrări ale lui Beethoven sînt cu adevărat etape ale Patimilor și momente de răgaz pe Drumul Crucii.

Eforturile pioase ale celor care au încercat să stabilească ordinea ultimelor sale creații se pot asemui cu truda fără sfîrșit a editorilor lui Pascal. În această privință, trebuie să admitem, după Marliave, succesiunea următoare : fragmente din *Simfonia a X-a ; Quartetul al XII-lea în mi bemol ; al XV-lea în la minor ; al XVIII-lea în si bemol ; al XIV-lea în do diez minor ; al XVI-lea în fa major ;* al doilea *finale* din *Quartetul al XIII-lea ; Quintetul cu flaut.* E locul să adăugăm la aceste compoziții esențiale cîteva canoane.

Se știe, grație indicațiilor date de Nottebohm, că Beethoven începuse să scrie o a zecea simfonie. Este, poate, opera despre care vorbește arhiducele Rudolph într-o scrisoare din 1 iulie 1823 și pe care declară că o destina Angliei ! Cunoaștem programul. Merită să fie citat fiindcă ne arată, printr-un exemplu indiscutabil, procedeele de lucru ale Maestrului. „*Adagio-cantica.* Cînt religios pentru o simfonie în modurile vechi, fie independent fie ca introducere la o fugă. Această simfonie ar putea fi caracterizată prin intrarea vocilor în *final* sau încă din *adagio.* Viorile din orchestră etc., să fie înzecite pentru ultimele mișcări ; vocile să intre una cîte una. Sau să se repete în vreun fel *adagio*-ul în ultimele mișcări. În *adagio* trebuie să fie un mit grec (sau) un cîntec eclesiastic. În *allegro,* serbarea pentru Bacchus. Să nu tragem concluzia că Maestrul ar fi pus alături de o odă religioasă, vreo orgie sonoră ! Nimic nu e mai liniștit și mai decent decît *Bacchanala* lui Poussin. Acele femei culcate între un pom și o stîncă par că au ațipit în sunetele lirei. Dar avem aici dovada eclectismului lui Beethoven, pe care am semnalat-o studiind *Missa în re.* Inspirația păgînă și inspirația creștină sînt laolaltă în el. Trei dintre ultimele quartete i-au fost comandate de prințul Nicolai Borisovici Galițin, care făcea parte ca violoncelist din quartetul de la St. Petersburg ; acordul fusese

stabilit în mai 1823, pentru prețul de 50 ducați unul; dar muzicianul, căruia pe de altă parte i se cerea o partitură pentru *Faust*, declarase că voia mai întîi să termine un oratoriu și o simfonie. Scria și cele *Șase Bagatele pentru pian* (op. 126), care au fost terminate în 1824 și publicate în 1825. Cu toată strîmtoarea lui, specificată în răspunsul către Galițin că nu ar putea fixa un termen pentru îndeplinirea angajamentului său, „dat fiind că *inspirația nu se comandă* și că el nu e ca acei zilieri care sînt plătiți cu ziua sau la pagină". Împrejurările nu erau favorabile lui Beethoven și prințul Galițin a primit probabil cu mirare aceste lucrări oarecum misterioase, în care Maestrul își destăinuia gîndurile cele mai tainice.

Furnizorul impresarului Barbaja, Rossini, triumfase și se îmbogățise la Londra; și iată-l pornit să cucerească Parisul. În 1824, Stendhal publică cele două volume care ne informează despre fanatismul rossinian. „După moartea lui Napoleon, scrie el, s-a găsit un alt om despre care se vorbește în fiecare zi la Moscova ca și la Neapole, la Londra ca și la Viena, la Paris ca și la Calcutta. Gloria acestui om nu cunoaște alte margini decît pe cele ale civilizației, și nu are nici treizeci și doi de ani!". Cînd vrea să descrie *interregnul* dintre Cimarosa și Rossini, Stendhal nu citează decît pe Mayer și Paer; el nu iubește sau mai bine zis nu înțelege muzica germană, pentru că preferă mai mult decît orice armonie, o melodie populară, *Cavajola* și *Pestagallo,* cîntate de un țăran îndrăgostit din Abruzi... Fără îndoială, triumfurile lui Mozart au trezit în Italia interesul unor *dilettanti*; s-a găsit un amator destul de curajos ca să facă să se cînte în casa lui de la țară principalele pagini din *Don Juan,* spre a celebra această muzică adorabilă, „serioasă și adesea tristă, pe care o iubești și mai mult din cauza tristeții ei". Scala reprezintă *Don Juan* în 1814 și, în 1815, *Nunta lui Figaro*; dar în 1816 *Flautul fermecat*

cade, ruinînd întreprinderea care voise să-l facă cunoscut italienilor. Singurul zeu e Rossini. El cucerește pe vienezi cu opera sa *Zelmire*. Pe Beethoven, Stendhal persistă a-l ignora. Desigur, scriitorul s-a lăsat dus de gustul lui pentru paradox cînd a compus aceste două volume despre muzică ; spune că e sătul de studiile serioase ; regretă timpul cînd coloneii făceau tapițerii și cînd se juca bilboquet în saloane ; vrea să se depărteze de Rossini, de tot ce e elocință, de toate expresiile prea pasionate ; îi e recunoscător lui Rossini că a redus rolul cîntăreților suprimînd acele ornamente tradiționale prin care încercau să se pună în valoare în detrimentul partiturii. De mai multe ori, citind această *Viață* atît de inteligentă și totodată atît de dezlînată, aștepți numele lui Beethoven. Rossini însuși nu va cita pe autorul *Simfoniilor* printre contemporanii demni de laudă. Autorul *Bărbierului* prețuiește pe Cherubini deși consideră că s-a lăsat prea mult influențat de armonia germană ; are „o foarte înaltă opinie despre Dl. Pavesi !" Paisiello i se pare cel mai inimitabil dintre oameni. Nu se citește fără o oarecare veselie o apreciere despre Mozart. „Rossini și toți italienii prețuiesc pe Mozart dar nu în alt fel decît noi ci mai mult ca simfonist decît ca autor de opere. Nu vorbește niciodată despre el decît ca despre unul din cei mai mari oameni care au existat ; dar chiar în *Don Juan* găsește defectele școlii germane, adică lipsa *cîntecului pentru voci* ; cîntec pentru clarinet, cîntece pentru fagot, dar nimic sau aproape nimic pentru acel instrument admirabil cînd nu țipă : vocea omenească". Despre Beethoven nici un cuvînt.

Cinci ani după publicarea cărții lui Stendhal, un istoric al muzicii, ale cărui lucrări mai prezintă și azi interes pentru noi, Joseph-Louis d'Ortigue, va scrie cartea *Despre războiul diletanților sau despre revoluția operată de Dl.*

Rossini în opera franceză. Cauţi în zadar un elogiu al lui Beethoven, comparabil măcar de departe cu aceste ditirambe. Sîntem recunoscători violonistului Baillot pentru că a înţeles printre cei dintîi quartetele Maestrului austriac, după cum o dovedeşte o scrisoare către prinţul Galiţin.

Primele schiţe se amestecă printre ultimele studii pentru *Simfonia a IX-a*. „Compune, declară unul dintre prieteni, în delirul bucuriei şi în bucuria delirului". Sănătatea lui ? În plină vară, îi scrie lui Karl, de la Baden : „De ieri, n-am pus nimic în gură decît supă, cîteva ouă şi apă curată ; limba îmi este cu totul galbenă ; fără întăritoare şi purgative, stomacul meu nu se va înzdrăveni niciodată". Aceeaşi plîngere într-o scrisoare către editorul Schott, unde afirmă în plus că ţine să termine ceea ce îi dictează spiritul. „Numai arta şi ştiinţa ne pot face să întrevedem şi să nădăjduim într-o viaţă mai înaltă". Care sînt gîndurile care se succed în mintea muzicianului începînd cu momentul cînd, după cîteva acorduri maiestuoase încredinţează primei viorine gingaşa ei temă ? Cu toată unitatea acestei piese, ea nu trebuie să fie judecată după o scolastică prea riguroasă. Aceste ultime quartete se compun dintr-o înlănţuire de fragmente lirice, scrise în momente diferite şi prin urmare sub impresii diferite. Deliciul muzicii, unul dintre delicii, este că prin tranziţii insensibile, prin nuanţe ale timbrurilor instrumentale, ea deschide drum larg imaginaţiei şi inconştientului nostru. Un suflet se revarsă de-a lungul acestor meditaţii, iar formele consacrate sînt respectate în aceeaşi măsură în care fuseseră respectate şi regulile sonatei în lucrările de mai înainte. În *Quartetul al XII-lea,* după delicatul început, pătrundem într-o lume ca de vis. În *adagio,* motivele se nasc unul din altul cum se deschid florile din aceeaşi familie, dar avînd fiecare desenul ei : *adagio ma non troppo e molto cantabile, andante con moto, adagio molto espressivo.* Beethoven îşi smulge

din inimă aceste melopei aci senine, aci deznădăjduite ; ca şi călătorul care, ajuns în prag de noapte, îşi ia rămas bun de la lumină. Inspiraţia care conduce corul pe patru voci se revarsă în ritmuri asemănătoare celor din *Sonata în si bemol* sau din *Simfonia a IX-a*, plimbare întreruptă de opriri descurajate, avînturi noi prin ceaţa durerilor înăbuşite. Poetul este aci mai la largul lui decît în sonată, unde abundenţa complexă a gîndirii se lovea de insuficienţa expresivă a pianului. Elementele exterioare ale structurii tradiţionale par respectate : de o varietate care în unele momente reaminteşte pe Haydn sau anunţă pe Schumann şi Wagner, inspiraţia n-a fost niciodată mai profundă ; chiar şi în pasagiile senine, accentul rămîne pasionat. Durere, da, dar nici o urmă de oboseală. *Scherzo*-ul din acest *Quartet al XII-lea*, ieşit dintr-o temă iniţială, aşa cum procedase autorul şi în ultimele sonate, iradiază scîntei sonore cu o uimitoare fantezie. Şi cîtă forţă în libertatea desfăşurărilor din final !

Opera a fost executată pentru prima oară la 6 martie 1825, fără nici un succes. Se pare că înşişi prietenii lui şovăie să urmeze pe Maestru acum, că nici ei nu înţeleg tot viitorul pe care îl cuprind aceste ultime creaţii. Cîteva zile după concert, Beethoven primeşte în mica sa locuinţă de la etajul IV, la numărul 767 de pe Krugerstrasse, vizita scriitorului Ludwig Rellstab. Descrierea romancierului confirmă cele ce ştiam mai de mult. O anticameră foarte simplă, plină cu fel de fel de obiecte. Într-o cameră, Beethoven, aşezat pe un pat în dezordine, întîmpină pe vizitator cu aceste cuvinte : „Nu mă simt bine ; sînt foarte bolnav. Vă veţi întreţine greu cu mine căci aud foarte prost". Rellstab se aşază lîngă el ; caiete de muzică zac pe mobile ; între cele două ferestre, un pian cu coadă, un dulăpior, cîteva scaune, vechi covoare îmbîcsite de praf, iată tot luxul apartamentului. Scriitorul priveşte lung pe

acest bolnav cu părul aproape alb, cu tenul palid, pe fața căruia se citește suferința, melancolia și bunătatea ; ochii de un albastru-cenușiu exprimă o infinită tristețe. Mereu ochii lui. Beethoven ține cu îndărătnicie la ideile întregii lui vieți. I se propune un text pentru o operă, dar era greu să i se găsească ceva pe placul lui și rămăsese neînduplecat în aversiunea sa pentru subiectele „scandaloase" ale lui *Don Juan* și *Figaro*. Întrevederea a fost scurtă. Conducîndu-l pe vizitator, îi repetă : „Mă simt așa de rău astăzi, sînt așa de obosit și de epuizat !". Cînd, cîteva zile mai tîrziu, Rellstab se prezintă din nou, servitorul îi spune că bolnavul nu e în stare să vorbească.

În cursul unei noi întîlniri, Beethoven explică romancierului că în fiecare iarnă era bolnav și că, atunci, se mărginea să scrie în partitură compozițiile din vară ; că lucra la o missă ; că, din fericire, va pleca la țară. Rellstab îl felicită pentru *Quartetul în mi bemol major*. Dialogul trădează preocuparea compozitorului. „Cred că l-au cîntat foarte rău. Cum a fost ? L-au executat îngrijit ; a fost cîntat de două ori. Asta e bine. Trebuie auzit des." În realitate, Ludwig Rellstab își ascundea gîndul adevărat ; găsise și el că lucrarea era enigmatică, inferioară creațiilor de maturitate. Beethoven îi arată pianul englezesc Broadwood pe care i-l oferiseră prietenii și elevii lui și riscă un acord : era o disonanță. Cînd Rellstab, înainte de a pleca la Berlin, vine să-și ia rămas bun de la muzician, aude din nou cuvinte descurajate : „De cînd s-a instalat impresarul Barbaja aci, ce e mai bun e dat de o parte. La teatru, nobilii nu vor decît balet. Nu se poate vorbi de simț artistic la ei : nu apreciază decît caii și dansatoarele. Vremurile bune au trecut. Dar eu nu pretind nimic ; scriu numai pentru mine. Dacă aș fi sănătos, mi-ar fi totuna". Această ultimă convorbire cu Beethoven a avut loc în aprilie 1825.

„Scriu numai pentru mine“, iată mărturisirea ce trebuie reținută ; ea ne dezvăluie mai bine decît orice comentariu sufletul din ultimele quartete. Schindler va continua să servească pe ilustrul lui prieten, dar îi va fi greu să-l mai poată înțelege.



Quartetul în la minor (op. 132), al XIII-lea în ordine istorică și al XV-lea în catalogul lucrărilor, a fost terminat în mai 1825, dar nu a fost publicat decît după moartea autorului. Avem, din această epocă, o scrisoare adresată de Beethoven din Baden prietenului lui, doctorul Braunhofer. Face glume, cere autorizația de a bea vin alb cu apă, deși scuipă sînge și suferă de stomac. Guvernanta trebuie să-i suporte proasta dispoziție. În ochii lui, ea a devenit însuși Satana. Certurile ei cu un nepot, cu fratele ei Asinanio și cu cumnata ei, ajung din ce în ce mai violente ; muzicianul nu încetează de a blestema „această abominabilă familie“ și totuși simte atîta nevoie de afecțiune încît, după ce țipă, se scuză. Nu renunță la gîndul de a face din Karl un om demn de considerație și îi face recomandările cele mai minuțioase pentru călătoriile lui, pentru toaletă, pentru cumpărarea unor pantaloni. Cîteodată, imploră : „Nu mă mai chinui ; omul cu coasa nu-mi va mai lăsa prea mult răgaz“. Johann ar vrea să-l primească acasă la el, dar el refuză cu brutalitate. Karl ia bani cu împrumut de la bucătăreasă ; Beethoven se înfurie dar plătește.

Din această primăvară 1825, datează celebra *Canzona di ringraziamento,* „cîntecul de recunoștință al unui convalescent, în modul lidian“. Quartetul în care a fost inserată poartă urmele febrei și suferințelor care au dat sensibilității autorului și plînsului lui un accent infinit de dureros, care explică neliniștea din *allegro*, agitația primei viori,

gravitatea tristă a contramelodiei. Puţin cîte puţin orizontul, la început ceţos, se luminează ; un dans cîmpenesc înveseleşte atmosfera. Ca şi în ultimele sonate, partea a doua în întregime derivă dintr-un motiv iniţial. Un cioban nevăzut cîntă, graţios şi suplu, din cimpoi. Apoi, din însăşi inima quartetului se ridică *adagio*-ul, cîntecul de recunoştinţă. În momentul în care scria această piesă fierbinte, Beethoven se credea vindecat ; convalescentul, în genunchi, se roagă cu mîinile împreunate ; încălzit, reînsufleţit — *sentendo nuova forza* — bolnavul se lasă furat de bucuria de a regăsi viaţa pe care o iubeşte atît de mult. Ca nişte versete, *adagio*-ul şi *andantele* sînt reluate, de fiecare dată cu o convingere şi mai aprinsă, cu o artă, o ştiinţă şi o îndemînare tehnică fără egal. Această parte din *Quartetul al XV-lea* anunţă pe *Parsifal ;* în orice caz, chiar după *Missa în re,* este, dintre toate operele lui Beethoven, cea mai sincer religioasă. Maestrul nu va accepta fără luptă moartea la care scrisorile lui ne arată că se gîndea des ; se agaţă de existenţă cu ultimele puteri ; mulţumeşte Providenţei că i-a îngăduit să lupte încă, să scrie cu un elan care nu va fi ultimul, acest *final* armonios şi pasionat. Moartea îşi arată chipul în jurul lui. La 7 mai 1825, dispare Antonio Salieri cu care avusese legături îndelungate. Beethoven nu se resemnează însă : el vrea să mai producă.

Însănătoşirea pentru care mulţumise în *Canzona* durează puţin.

În cursul verii lui 1825, compune *Cavatina* din *Quartetul al XIII-lea,* în si bemol (op. 130). Partitura a fost scrisă în toamna şi iarna acelui an. „Iată, ne declară Schindler, monstrul muzicii de cameră".

Concert de suspine, plînset reţinut, dar mereu prezent, succesiune de elanuri frînte, sforţări ale unui om doborît dar însetat de lumină, ultimele zvîrcoliri pe pămînt ale unei păsări uriaşe lovită în plin zbor. E un strigăt de dispe-

rare nespus de tragic, chiar dacă quartetul se încheie printr-un *finale* plin de grație și de voioșie. Beethoven care, cu o lună mai înainte, glumea cu doctorul Braunhofer, scrie acum lui Karl, de la Baden, la 9 iunie : „Singurătatea mă slăbește și mai mult ; deseori am leșinuri". Declară violonistul Karl Holtz că scrisese această *Cavatină* plîngînd și că „amintirea ei îi aduce lacrimi în ochi". Chiar și numărul schițelor dovedește la ce adîncimi a săpat el pentru a extrage această melodie, acest izvor ieșit din străfundurile pămîntului. Totuși, cînd *Quartetul în si bemol* va fi terminat, spre toamna lui 1825, lucrarea, cu cele șase părți ale ei, va apare nu numai foarte bogată ca inspirație, dar, în unele momente, în unele fraze din *allegro,* exultantă de veselie, fremătătoare de viață. Duioșia care se exprimă din nou nu e slăbiciunea unui muribund. Verva, fantezia, motive bruște de energie, un eroism pe care îl cunoaștem bine și care nu va ceda decît în fața morții, însuflețesc și susțin o compoziție în care planurile sînt distribuite ca într-un tablou de mare artă. Umorul țîșnește în *presto ;* o sensibilitate fină colorează în semi-tente un subtil *andante intermezzo ;* ritmuri vii, luate din folclorul Germaniei vechi, scandează chemarea la dans ; accente aproape brutale se topesc în ecouri și în murmure. Peisaj muzical tot așa de variat ca și cel din lucrările anterioare, dar cu contraste mai violente, cu reliefuri mai precise, cu o lumină mai misterioasă. În forma lui primă, quartetul se termina cu o mare fugă unde se regăsea autorul lui *Credo ;* editorul Artaria s-a temut de efectul asupra publicului al acestui travaliu de contrapunct ; la propunerea lui, Beethoven a scris un nou *final.*

În luna iunie 1825, Fraudenberg, prieten al lui Zelter și al lui Goethe, întîlnește pe Beethoven la Baden și angajează cu el o lungă conversație estetică. Maestrul, care

atunci scria *allegro*-ul din *Quartetul al XIII-lea*, așa de bogat în gînduri, așa de parfumat cu florile visurilor, vorbește din nou despre Rossini fără admirație dar fără răutate, laudă pe Spontini și, cu toate disonanțele lui, pe Ludwig Spohr. Ce era comun între acești fabricanți de muzică și poetul *Cavatinei* ? El se gîndea la creatori mai viguroși și cu care poate fi comparat. La numele lui Johann Sebastian Bach, Beethoven se exaltă. „Nu Bach (*pîrîu* în l. germană, n.n.), ci Ocean ar trebui să fie numit, pentru infinita lui bogăție, inepuizabilă în combinații sonore și în armonie... Deasupra tuturor virtuozilor eu pun pe organist, dacă e stăpîn pe instrumentul lui... La Viena, violoniștii ajung în cele mai bune locuri... Bogătașii nu vor să facă nimic pentru artă, pentru că nu înțeleg nimic." Brusc, conversația devine furtunoasă și nu fără motiv. Freudenberg are îndrăzneala să-i spună lui Beethoven că „ultimele lui simfonii sînt într-un stil baroc de neînțeles". „Jocul ochilor lui, scrie vizitatorul, jocul trăsăturilor lui îmi răspunseră." „Ce înțelegi tu, ce înțelegeți voi toți, nepricepuților care criticați operele mele ? Vă lipsește elanul, vă lipsește cutezanța vulturului care sfîrtecă văzduhul cu aripile lui larg deschise." Schumann printre cei dintîi va discerne cît de judicioasă este întocmirea acestor ultime quartete, atît de complexe în aparență, atît de simple cînd le asculți cu atenție și mai ales cînd te-ai pregătit pentru a înțelege emoția din ele după ce ai studiat ultimele sonate. Pentru moment, Beethoven este din ce în ce mai mult un izolat ; din zi în zi, sănătatea lui e mai șubredă. În octombrie 1825, o englezoaică (poate Lady Clifford) care îl zărește la Baden, se înspăimîntă de slăbiciunea lui. De pe atunci, el nu mai trăia decît prin și pentru spirit.

Către sfîrșitul lui 1825, Beethoven părăsește Krugerstrasse și se instalează într-o fostă mînăstire de la marginea Vienei, transformată în casă de raport, la Schwarzspa-

nierhaus şi care pe vremuri fusese tulburată de ordinele lui Joseph II, care a dispersat Congregaţia. Acum este o clădire mare, lîngă metereze. Laurencie a descris-o, aşa cum era cînd locuia acolo Beethoven. Din apartamentul Maestrului, privirea cuprindea zarea pînă dincolo de povîrniş, către bastioanele şi clopotniţele oraşului, îmbrăţişează foburgurile de la Leopoldstadt şi pădurile bătrîne ale Praterului. Pe un perete, portretul bunicului Ludwig reaminteşte vremurile de la Bonn. O cameră întreagă e rezervată teancurilor de coli de muzică aruncate alandala pe podea. În camera de culcare, două piane, dintre care unul e Broadwood-ul oferit de Filarmonica din Londra ; pe celălalt, un Graf, este instalat rezonatorul. Obiecte familiare : clopoţelul pentru a chema pe femeia de serviciu, caseta neagră pentru monede, un pupitru din lemn alb, caietele pentru conversaţie, litografia care reprezintă casa natală a lui Haydn. Atîrnate în cuiere, veşmintele Maestrului : jobenul, redingotele, cea albastră cu nasturi de metal, fracul de postav verde. Pe o consolă, două viori şi cornetele acustice. Cărţi : Homer, Goethe, Schiller, Shakespeare, Kant. În cabinetul de lucru, dulapul cu manuscrise şi cu partituri, cu sertarul secret care va fi descoperit după moartea lui şi care conţine, în afară de cele şapte acţiuni ale Băncii, rezervate pentru Karl, scrisorile „către nemuritoarea iubită“. În această mobilă Beethoven păstrează amintirile lui cele mai preţioase, un cîntec matinal copiat de tatăl lui, Testamentul de la Heiligenstadt, portretul Guliettei, cel al contesei Erdödy. Pe perete, chipul Theresei. Ici şi colo, amintiri naive, de pildă vesta din păr de iepure trimisă odinioară de Lorchen. Operele lui Haydn, ale lui J. S. Bach, ale lui Palestrina. Un birou înţesat, împodobit cu statuete, printre care cea a lui Brutus, cu o flacără de aramă deasupra. În faţa Maestrului, cînd lucrează, inscripţia egipteană : „Eu sînt cel care este“. Familia

Breuning locuiește peste drum, într-o casă roșie a prințului Eszterházy. O fericită coincidență adusese din nou alături pe vechii prieteni de altădată. Cu Stefan Breuning și cu Schindler, împăcarea este acum completă.

Bolnav și nefericit, Beethoven se interesează de campania pe care o duce abatele Maximilian Stadler pentru a apăra împotriva lui Gottfried Weber memoria și operele lui Mozart. „În toate timpurile, îi scrie el la 6 februarie 1826, m-am numărat printre cei mai mari admiratori ai lui Wolfgang și voi rămîne astfel pînă la ultima mea suflare." După vara lui 1826, Maestrul nu mai poate părăsi Viena.

Quartetul în si bemol a fost executat pentru prima oară în martie 1826 ; două părți au fost aplaudate, dar criticul de la *Gazeta muzicală* denunță în această lucrare „o dezordine babyloniană" și regretă „durele opoziții" din ea.

În mai 1826, Beethoven termină strălucitorul *Quartet în do diez minor* (al XIV-lea, op. 131), pe care îl va trimite de la Gneixendorf editorului, în luna octombrie. „În timpul compunerii celor trei opere destinate lui Galițin, ne spune noul său prieten Holtz, Beethoven fu asaltat de o atît de prodigioasă cantitate de gînduri încît a continuat, *fără voia lui* ca să spunem astfel, să scrie quartetele în do diez minor și în fa major". „Dragul meu, îi declara el, mi-au mai venit în minte cîteva idei și vreau să le fructific". Schindler, care nu-l iubea pe Holtz — rivalul lui la afecțiunea Maestrului — și care se pare că nu prea a înțeles ultimele quartete, semnalează totuși că niciodată Beethoven nu fusese mai scrupulos în conducerea și mînuirea motivelor și dă ca probe numeroasele schițe ale *andantelui*. Să nu căutăm un plan riguros în compoziție. „Această operă, ne încredințează autorul, a fost făcută din bucăți furate de ici și de colo". Furate de la el însuși. Aceste ultime jerbe lirice, el le-a cules cu amîndouă mîinile din grădina lui spirituală, în oricare ceas al zilei, și chiar în puterea nopții.

Quartetul al XIV-lea se deschide cu un preludiu uimitor, sau dacă vreți, ciudat, scris în stil fugat și despre care s-a putut spune că anunță, și el, pe *Parsifal*. Cu mai puțin de un an înainte de moarte, Beethoven demonstra că imaginația sa muzicală își păstrase toată fertilitatea ; păcătuia mai mult prin supraîncărcare, prin exces, decît prin sărăcie de idei. Ascultînd *Quartetul în do diez minor*, te întrebi uimit pînă unde acest creator ar fi mers cu îndrăzneala dacă ar fi avut parte să mai trăiască. *Allegro molto vivace* formează el singur un întreg poem muzical capricios și original, mergînd de la grația cea mai elegantă pînă la provocare. Cu *andantele* și variațiunile lui, lirismul muzical atinge o bogăție de forme care nu poate fi definită prin cuvinte și în cadrele cărora își găsesc loc toate transformările sortite a modela cele mai subtile nuanțe ale gîndirii. Ne vin în minte cele cîteva versuri în care Franz Grillparzer, reluînd teoriile lui Novalis, rezumă gîndurile lui despre puterile muzicii. „Stăpînul vieții, în înțelepciunea lui, a alcătuit universul din zi și din noapte. Poezia este ziua în radioasa ei somptuozitate ; muzica este noaptea care ne dezvăluie lumi nebănuite". Înainte de a ne părăsi, Beethoven ne dă aci exemplul cel mai grăitor poate, pentru a sublinia superioritatea artei căreia i s-a dedicat ; germenul inițial, ideea, se dezvoltă, se subdivide, se mlădie după legile adînci ale oricărei creații ; la fiecare dintre aceste mutații, prin schimbarea tonalităților, a ritmurilor și a timbrurilor, impresia sau mai bine zis sugestia este nouă. Ajunși sus de tot, nu mai părăsim regiunile înalte ale spiritului pur. O ființă omenească care a gustat exaltarea acestei muzici e liberă și salvată pentru totdeauna, stăpînă pe sine și pe liniștea sa interioară.

Ultima variație din *andante*, a șasea, cîntă. ca și *Canzona* din *Quartetul al XV-lea*, un fel de rugăciune unduitoare, străbătută însă de o stranie halucinație. *Finalul*,

Wagner l-a comentat în termeni pe drept celebri. „Beethoven întreabă viaţa în *presto* şi se întreabă pe el însuşi în *adagio* dacă trebuie să cînte viaţa printr-o arie de dans : scurtă meditaţie, ca şi cînd sufletul s-ar afunda în tainiţele visului. Un fulger îi arată din nou măreţia universului ; se trezeşte şi dă viorii glas aşa cum lumea nu a auzit niciodată. Este un dans general, dansul tuturor sentimentelor omeneşti : plăcere sălbatică, plînset dureros, extaz de dragoste supremă, bucurie, furie, voluptate şi suferinţă ; fulgere brăzdează cerul, tunetul bubuie. Pe deasupra a tot ce e viu, formidabilul făuritor ne conduce spre abis ; îşi surîde lui însuşi ; ziua a luat sfîrşit, începe noaptea."

Quartetul al XVI-lea, în fa major (op. 135), a fost început în vara lui 1826 şi terminat la sfîrşitul lui septembrie. Beethoven l-a compus foarte repede ; numai cu cîteva zile înainte de moartea sa, la 18 martie 1827, îl va dedica lui Johann Wolfmayer. Credea că va mai putea să lucreze şi să producă. „Sper, mărturiseşte el lui Wegeler, să dau din nou lumii cîteva opere mari şi pe urmă, ca un copil bătrîn, să-mi isprăvesc cariera pămîntească în mijlocul cîtorva oameni cumsecade." Între timp, află de moartea lui Weber la Londra, în noaptea de 4 spre 5 iunie 1826, cîteva zile după prima reprezentare a lui *Oberon*.

Acest *Quartet al XVI-lea* nu e cea din urmă creaţie a Maestrului fiindcă el va mai compune în toamna lui 1826 noul final al celui de al XIII-lea quartet, dar este ultima lui operă completă. Nu ne putem apropia de ea decît cu pietate. Ca un rezumat emoţionant, întreaga inspiraţie, întreaga artă a lui Beethoven se concentrează în el. Iată un *allegretto* uşor, plin de imaginaţie, de surprize şi de graţie, în care pare că retrăiesc amintiri din Haydn, depărtate acum : un trandafir ofilit care, înainte de a-şi pierde frunzele, se mai deschide o ultimă dată. Nici o urmă de epui-

zare în inventivitate : șase motive în primele cincizeci de măsuri. În *vivace*, de-a lungul unor sonorități voalate, sub capricioasele desene scrise cu o independență și o autoritate suverane, apar îndrăzneli care au putut să revolte pe unii critici sau auditori timizi, dar care vor fi reluate de Schubert, Chopin și Wagner. *Lento*-ul a fost definit de autorul însuși : *Süsser Ruhegesang, Friedengesang*, dulce cîntec de odihnă, cîntec de pace. E ultima invocație a lui Beethoven, ultimul lui imn, scris cu acea seninătate proprie lui, care nu e decît durere înăbușită. Operă tulburătoare, în care Maestrul pare că anunță cu o liniște sfîșietoare — *cantante e tranquillo*, scrie el — moartea sa apropiată. Se pleacă asupra lui însuși, se lasă dus de amintiri, de regrete ; și tot ce a fost pasiune în viața lui se exprimă fără falsă elocvență, cu o pudică reținere, în fraze străbătute de suspine, în lacrimi ce se schimbă în rugăciuni, în vibranta cîntare a violinei căreia vocea omenească nu i-ar putea adăuga nimic. *Lento* din *Quartetul al XVI-lea* rămîne testamentul spiritual al acestui pasionant geniu. Ce ființă dotată cu o inimă ar putea să asculte acest adio fără să se cutremure ?

S-a discutat mult despre *Muss es sein ? Es muss sein !* din *Final.* Schindler ne propune să vedem aci ecoul unei mici drame provocată de o cerere de bani. Schlesinger afirmă că Beethoven voise să exprime astfel neliniștea lui într-o vreme cînd nevoia îl obliga să scrie această piesă în loc de altă lucrare la care se gîndea. Contradicția dintre cele două versiuni nu ni se pare gravă. Am văzut cîte idei muzicale fermentau încă, la acea dată, în mintea compozitorului. Putem să-l credem pe Schlesinger cînd citează din memorie scrisoarea pierdută prin care Beethoven, trimițîndu-i *Quartetul în fa major*, se plîngea că trebuise să

scrie — şi nu fără oarecare dificultate — această lucrare, în timp ce el avea în cap alte proiecte mai importante şi îndeosebi Simfonia a zecea. Cu toate acestea, constrîngerea nu a dăunat libertăţii inspiraţiei, rămasă tot atît de suplă ca şi mai înainte, dar ajunsă în unele momente la armonii neprevăzute ; în aceste ultime pagini, independenţa lui Beethoven se afirmă prin cuceriri pe care viitorul le va dezvolta

XV

Sfîrşitul

În luna august 1826, Karl a voit să se sinucidă, din disperare că nu reuşise la examene, după cum spune Schindler. Venind la Baden, a urcat pînă la ruinele de la Rauhenstein şi şi-a tras două gloanţe în cap, fără ca, dealtfel, să-şi facă alt rău decît o uşoară zgîrietură. Rănitul a fost transportat la spitalul general din Viena. Scandalul a fost mare ; poliţia şi justiţia au intervenit. Beethoven iartă şi de astă dată pe nepotul lui, în numele principiilor pe care nu va voi niciodată să le dezavueze. Scrie consilierului municipal Czapka : „Fiţi încredinţat că omenirea, chiar cînd decade, îmi rămîne întotdeauna sfîntă". O acuză pe cumnata lui că îl influenţează în rău. În august 1826, scrie aceluiaşi consilier : „E de neconceput să i se permită să se apropie de mama lui, persoană foarte pervertită ; caracterul aşa de rău, aşa de stricat, aşa de prefăcut al acestei femei, faptul că l-a îndemnat pe Karl să-mi stoarcă bani, probabilitatea că a împărţit banii cu el şi că era de acord cu prietenul de desfrîuri al lui Karl, faptul mai mult decît scandalos că încă mai caută pe tatăl fiicei ei, şi chiar prezumţia că fiul făcea cunoştinţă în casa mamei lui cu femei uşoare justifică îngrijorarea şi plîngerea mea". Încă o dată, Beethoven imploră pe ticălos să vină „la inima fidelă a tatălui lui". Scrisoarea pe care i-o trimite poartă pe plic

aceste două fraze emoționante, scrise în limba franceză : „Dacă nu vii, mă vei ucide cu siguranță. Citește scrisoarea și rămîi acasă la tine ; vino să îmbrățișezi pe tatăl tău care îți este cu totul devotat ; fii încredințat că toate acestea vor rămîne între noi". Soții Breuning îl consolau pe cît puteau.

La 24 septembrie 1826, de ziua micului Gerhard Breuning, Maestrul ia masa cu vechii lui prieteni și fac apoi cu toții o plimbare la Schőnbrunn. Beethoven își spune părerea cu privire la aleile tăiate ca niște pereți, în stil franțuzesc : „Artă absolut artificială... Eu nu mă simt bine decît în natura liberă". Un soldat de infanterie trece pe lîngă ei. Îndată, el emite această observație sarcastică : „Un sclav care și-a vîndut libertatea pentru cinci creițari pe zi".

În vara lui 1826, editorul Diabelli îi comandă un quintet, cel denumit în general *Quintetul pentru flaut*, fără ca să se știe exact pentru ce instrumente urma să fie scris. Partea *andante maestoso,* în do major, a fost terminată și chiar tipărită. Biblioteca din Berlin păstrează schițele altor părți, urmate de această mențiune a lui Schindler : „Aceste note, scrise în prezența mea, sînt ultimele pe care le-a scris Beethoven, cu zece sau douăsprezece zile înainte de a muri". *Andantele* va fi publicat la Viena, în 1840, sub titlul *Ultimul gînd muzical al lui Beethoven.* Din aceste ultime luni de viață ale Maestrului, mai datează, poate, și arietta *Sărutarea* (op. 128) și *Rondo a capriccio* (op. 129).

Lunile octombrie și noiembrie 1826, le-a petrecut la proprietatea fratelui lui de la Gneixendorf. La 7 octombrie scrie din Viena lui Wegeler și îi mulțumește pentru o scrisoare trimisă de Lorchen. În absența lui, prietenii îi zugrăviseră camera de la Viena, ceea ce îi face plăcere, căci el este nevoit să stea în pat. Povestește vizita pe care

i-a făcut-o Spiker, bibliotecarul regelui Prusiei. Însărcinat de stăpînul lui să-i comunice că acceptă dedicația *Simfoniei a IX-a*. Spiker a povestit această întrevedere ; l-a găsit pe Maestru „vesel, izbucnind în hohote de rîs la auzul glumelor, cu buna dispoziție a unui om fără ascunzișuri și care se încrede în toată lumea". Beethoven oferă trimisului regal manuscrisul păstrat astăzi la Biblioteca din Berlin. În altă zi îi spune lui Wegeler : „Sînt mereu la *Nulla dies sine linea* și dacă las să doarmă Muza, o fac numai pentru ca să fie și mai puternică atunci cînd se trezește". La amintirea trecutului, udă scrisoarea cu lacrimi. La 13 octombrie, este instalat la Gneixendorf, de unde trimite lui Schott indicații metronomice pentru *Simfonia a IX-a* și *Quartetul în do diez minor*. „Ținuturile unde mă aflu acum, adaugă el, îmi reamintesc în oarecare măsură ținuturile de pe Rin pe care doresc așa de fierbinte să le revăd, căci le-am părăsit din tinerețe".

Caietul de conversație 121 ne permite să aflăm cîte ceva despre Beethoven la Gneixendorf. „Vrei să mănînci ouă fierte ?, întreabă fratele sau cumnata... Aerul curat îți va face bine pentru ochi." Curînd, convorbirile devin aspre. La pagina 6 din caietul 122 citim : „Te invit să mă lași în pace. Dacă vrei să pleci, pleacă. Dacă vrei să rămîi, rămîi. Dar te rog să nu mă mai chinuiești. Ai putea să te căiești pînă la urmă, fiindcă ai făcut o scenă fratelui tău și nu aveai dreptate. Gîndește-te că și ceilalți sînt ființe omenești".

Anturajul Maestrului se plînge de eternele lui reproșuri nedrepte. Dar se vorbește și despre mișcarea muzicală. Un caiet de conversație înregistrează faptul că Rossini a fost numit de către regele Franței cavaler al Legiunii de onoare, cu ocazia noii lui opere *Asediul Corintului*. Cum Beethoven se interesează de Cherubini, fratele îi răspunde : „Nu mai scrie nimic". „Dacă tu scrii

o operă, adaugă el, şi o trimiţi regelui Franţei, poţi să te aştepţi la ceva mare... Acest ordin comportă o pensie personală, ca şi Ordinul Mariei-Tereza... Orice cavaler are o pensie". Şi discuţia continuă. Beethoven vrea să ştie cine a înfiinţat Legiunea de onoare ; i se răspunde că Napoleon. Unul dintre interlocutori cunoaşte ofiţeri care sînt titulari ai acestei decoraţii şi primesc o rentă. Unele fraze din caiete sînt scrise în limba franceză (dacă se poate spune astfel !).

Despre scurta şedere la Gneixendorf, posedăm şi cîteva notiţe scrise de un redactor anonim de la *Deutsche Musikzeitung*, poate doctorul Franz Lorenz. Beethoven are o înfăţişare atît de modestă încît, atunci cînd îşi însoţeşte fratele în vizite, lumea îl ia drept servitor şi îi oferă ceva de băut. I s-a dat un om de treabă pentru a-l servi, bunul Michael Krenn, cu care se împacă. În fiecare dimineaţă, se trezeşte la şase şi jumătate şi se aşază la masa de lucru, bate măsura, cîntă şi fredonează. La şapte şi jumătate, dejunul în comun. Apoi Maestrul evadează spre natură, parcurge cîmpiile strigînd, merge uneori încet, alteori foarte repede, se opreşte brusc ca să scrie ceva în carnetul de buzunar. La douăsprezece şi jumătate, masa de prînz. Către ora trei, din nou plimbare pînă la asfinţit. Doctorul Wawruch povesteşte că îl vedea adesea pe o colină împădurită scriind şi că şedea ore întregi la aer, în zăpadă, în ciuda infirmităţilor lui şi deşi picioarele îi erau umflate... După cină, Beethoven se retrăgea în camera lui şi lucra pînă la zece seara. Singur Michael Krenn se bucura de încrederea lui ; bătrînul muzician nu se înţelegea nici cu fratele lui nici cu cumnata sa ; ţăranii îl credeau nebun pentru că obiceiul lui de a gesticula înspăimînta boii cînd veneau de la cîmp. Johann, vanitosul Johann, care scria pe cărţile lui de vizită proprietar funciar, nu-şi dădea nici măcar osteneala de a-l apăra împotriva sin-

22*

dicului sau a chirurgului. El nu-i ierta ceea ce numea „extravaganțele“ lui.

În acest mediu, în noiembrie, Beethoven compune noul final al *Quartetului al XIII-lea* (op. 130), pe o temă veselă, pentru a înlocui marea fugă ; dintr-o singură răsuflare scrie aceste pagini așa de simple, pline de vervă și de voie bună, pe un motiv bine conturat, pe care viola îl acompaniază cu ritmuri de chitară. Este în acest final o reamintire a trecutului, a tinereții, a vremurilor lui Haydn. Servită de o știință mai rafinată, inspirația rămîne tot așa de proaspătă ca și altădată ; o astfel de piesă evocă pe Mozart și anunță pe Schumann. E încă o dovadă că în acest corp chinuit gîndirea rămînea independentă, abundentă și suverană. Prin acest singur fapt, lucrarea e sfîntă pentru cei ce cred în atotputernicia spiritului.

Dar, în ultima zi a lui noiembrie, trebuie să plece din Gneixendorf, unde melancolia toamnei îi inspirase ultimele melodii. Fratele lui refuză să-l conducă la Viena ; pleacă într-o căruță de lăptar, împreună cu nepotul, deși poliția îi interzisese lui Karl șederea în capitală.

Noaptea doarme într-o mizerabilă cameră de han, fără fereastră dublă, pe un timp umed și înghețat. Îl cuprinde febra, începe să tușească ; se plînge de sete și de dureri în coaste. La Viena, unde ajunge extenuat, tremurînd, culcat în șubreda căruță cu perdele, neglijența lui Karl îl face să aștepte mai multe zile un medic. În sfîrșit, doctorul Wawruch, prevenit din întîmplare, îl vizitează și recunoaște o afecțiune pulmonară ; bolnavul respiră greu și scuipă sînge. Caietul de conversație 124 ne ajută să reconstituim consultația doctorului Wawruch. Karl scrie și transmite bolnavului întrebările medicului. „Suferi de hemoroizi ? Ai dureri de cap ? Respiră încet. De cînd ai pîntecele umflat ? Multă urină ? Fără greutate ? Picioarele

nu ți s-au umflat ? N-ai evacuat niciodată sînge ? N-ai simțit frisoane înainte de acest atac ?". Profesorul notează cu mîna lui că, fericit de a fi fost chemat lîngă Beethoven și de a-i putea dovedi toată admirația pe care i-o poartă, va face tot posibilul spre a-l vindeca. Înainte de a se retrage, mai dă unele sfaturi : „Caută să transpiri !". Prescrie ceai călduț, interzice apa, ordonă o poțiune, pune pe pîntecele bolnavului cearceafuri udate cu ienupăr (Wacholder). Vedem scena în cele mai mici detalii. O oarecare Thecla, fără îndoială femeia de serviciu, intră și iese mereu.

Karl protestează împotriva reproșurilor pe care i le face unchiul său. „N-am făcut nici o greșeală", zice el. Schindler, pentru a înviora pe bolnav, îi vorbește de o anume Lady Cliffort (sic), întîlnită în octombrie, care iubește pe Beethoven și l-a căutat mult. „E încă foarte tînără și foarte frumoasă, adaugă el, e o elevă a lui Moscheles". Se vorbește despre Weber, care murise de curînd. „Era deja foarte îmbătrînit cînd a sosit la Londra, povestește Schindler, bunul prieten regăsit ; era așa de încăpățînat, se spune, încît nu voia să recunoască gravitatea stării lui ; nici chiar în ultimele zile nu tolera pe nimeni în camera lui ca să-l îngrijească". La 2 ianuarie 1827, Karl e înrolat cadet în regimentul de infanterie nr. 8 al arhiducelui Ludwig. De acum înainte, Beethoven nu va mai avea în jurul lui decît pe nătîngul de frate-său Johann, soții Breuning. Holtz și mereu credinciosul Schindler. Andras von Hevesy ni-l arată stînd de vorbă cu micul Gerhard von Breuning, un băiat isteț de zece ani, care se sforțează să-l distreze și să-l ajute. „Ploșnițele te tortureaza și te trezesc în fiecare clipă. Am să-ți aduc ceva care să le gonească", scrie el.

Holtz îl invită să aibă răbdare ; îi anunță succesul quartetului în C (probabil op. 59 nr. 3) și al unei simfonii (poate a VII-a). „Începutul primului *allegro* era destul de precis", dar flautistul a făcut cîteva greșeli în *scherzo*. S-a cîntat

o uvertură de Karl Czerny, prima lui încercare pentru orchestră mare. Se aud în ea pasaje întregi din simfoniile dumitale." La pagina 8 b din caietul 125, Beethoven a notat cu mîna lui *Muss es sein ?* Schindler îl repetă la pagina 12 b. *Mai departe, în franţuzeşte, indicaţia :* „Mare fugă, în unele părţi liberă, în altele *recherchée.* După toate aparenţele, era vorba de fixarea titlului opus-ului 133. Vizitele doctorului întrerup aceste conversaţii. Profesorul Wawruch se informează : „Cafeaua ţi-a făcut bine ?" Într-o singură zi, starea bolnavului îl obligă pe doctor să vină de două ori. Incidente de menaj complică situaţia. Thecla e concediată. Caietul 126 ne vorbeşte despre puncţia din 18 decembrie. Chirurgul scrie : „Slavă Domnului, s-a terminat. Simţi o ameliorare ? Dacă te simţi rău, spune-mi. Ai simţit înţepătura ? Începînd de azi, soarele se ridică mai sus". Altă mînă adaugă : *God save you !* Medicul ordonă lapte de migdale şi recomandă bolnavului să stea culcat pe o parte. Una din nemulţumirile lui Beethoven era că anumite persoane atribuiau hidropizia lui excesului de băutură ; roagă pe Schindler şi pe Breuning să lupte împotriva acestor zvonuri şi „să vegheze ca viaţa lui morală să nu fie pîngărită".

Urmărim incidentele acestei agonii. Dar ceea ce nimeni nu va putea să spună e dureroasa luptă lăuntrică care se dădea în tăcere între puterile trupeşti agonizante şi vigoarea spiritului care concepuse, numai cu cîteva luni mai înainte, prodigiosul *andante* din *Quartetul al XV-lea.* Ne imaginăm accesele de revoltă, zvîrcolelile unei voinţe şi unei energii sălbatice, afluxul de idei mereu vii, urmate de momente de resemnare, de renunţare la luptă cum exprimase odinioară o frază de neuitat, încredinţată violei. Ce elegie interioară îşi cînta el acum, lui însuşi ?

Pe la mijlocul lui decembrie, tenorul Ludwig Cramolin, vine să-l vadă, împreună cu logodnica lui, cîntăreaţa Na-

nette Schechner și îl găsește culcat, foarte suferind. Beethoven primește cu amabilitate pe cei doi îndrăgostiți și îi roagă să cînte. Schindler se așază la pian dar tenorul încearcă în zadar să interpreteze *Adelaide* ; emoția îl îneacă. „Cîntă, îi spune Beethoven, nu aud nimic, din nenorocire, dar vreau să te văd cîntînd." Nanny alege marea arie a Leonorei ; Beethoven, sorbind-o din ochi, bate măsura. „D-na Milder nu avea atîta sentiment ca dumneata ; se vede după fața dumitale." Mulțumește celor doi artiști, le promite că va scrie o operă pentru ei și, obosit de efort, întoarce capul spre perete. Se aud gemetele lui dureroase.

Doctorul Wawruch a descris ameliorările trecătoare, crizele provocate de mîniile pacientului cînd cineva nu era atent cu el, durerile de care se plîngea, inflamarea progresivă a picioarelor, sufocările din timpul nopții.

La 3 ianuarie 1827, simțindu-și moartea apropiată, Maestrul, după ce discută îndelung, după cum dovedesc caietele, declară pe nepotul lui, Karl, singurul legatar al bunurilor ce lăsa : șapte acțiuni de bancă și ceva bani lichizi. Numea curator pe doctorul Bach, dîndu-i ca adjunct pe consilierul aulic Breuning. Boala se agrava în ciuda celor patru puncții zilnice. Totuși Beethoven are răbdare și nu refuză să vorbească de vindecare. Glumește cu chirurgul Seybert și îl compară cu Moise făcînd să țîșnească apa din stîncă. Vechiul lui prieten, dr. Malfatti, e chemat în consult ; el cunoaște gustul lui Beethoven pentru băuturile spirtoase și îi permite punch cu gheață. Timp de cîteva zile, bolnavul se simte mai bine ; se gîndește să termine oratoriul *Saul și David* ; ia cu plăcere puțin *Gumpoldskircher* pe care i l-a trimis un prieten compătimitor. Doctorii îl consideră condamnat și nu mai caută să-i contrarieze dorințele, gusturile. Cîteodată, mai speră. La 17 februarie, îi scrie lui Wegeler : „Orice rău aduce și

un bine". Adevărul e că nu mai putea să scrie și era nevoit să-și dicteze scrisorile.

Hummel vine să-l vadă și îl găsește sculat dar neras, încălțat cu niște cizme mari și îmbrăcat într-un halat lung. Beethoven fusese certat cu el, cum fusese și cu alții ; însă multe amintiri comune uneau pe cei doi muzicieni, contemporani sau aproape. Tatăl lui Johann Nepomuk Hummel era maestru de cor la teatrul Schikaneder și așa putuse copilul să cunoască pe Mozart. Ca și Beethoven, Hummel lucrase cu Albrechtsberger și Salieri ; pentru un timp înlocuise pe Haydn în orchestra prințului Eszterházy, apoi rătăcise prin Viena în căutare de lucru. Acum Hummel, încărcat cu lauri, revenea de la Weimar și din Rusia, unde însoțise pe marea ducesă Maria Pavlovna. Beethoven cere vizitatorului vești despre Goethe ; se înfurie din nou contra ravagiilor operei italiene ; își exprimă regretul că nu a putut să se căsătorească. „Tu, îi spune el lui Johann Nepomuk, tu ești un om fericit ; ai o nevastă care te îngrijește, care te iubește ! Eu, un nenorocit !". Și suspină adînc. Are în apartament o ascunzătoare unde păstrează portretul Giuliettei. Ea a fost, orice a scris el despre ea, prima lui dragoste.

În vizitele lui, Hummel vine însoțit de elevul lui, Ferdinand Hiller, care în curînd se va instala la Paris, va intra în relații cu Chopin, Liszt și Berlioz și va deveni unul dintre cei mai buni interpreți ai lui Beethoven. Tînărul pianist a confirmat spusele maestrului lui, adăugînd că bolnavul critica violent pe vienezi și guvernul lor. Beethoven și-a păstrat pînă la urmă spiritul sarcastic. „Scrie o culegere de cîntece religioase și dedică-le Împărătesei", îi spune el lui Hummel.

Un vizitator înscrie în carnetul 134, la 11 februarie : „Ieri, Czerny a cîntat primul trio în re, opus 70, care a fost primit cu cel mai mare succes... La asociația noastră, am

repetat pentru a treia oară, ultima dintre simfoniile dumneavoastră, și, pentru întîia oară, *Gloria* din ultima dumneavoastră missă. La Berlin s-a executat *Missa* întreagă și *Simfonia a IX-a*. A fost o mare reușită. Profesorul Zelter a pregătit corurile și cîntăreții ; părțile de sopran și altist au fost încredințate unor băieți tineri. Regele Prusiei era de față"... Cum să nu consulți cu emoție aceste caiete de hîrtie groasă care au trecut pe sub ochii Maestrului muribund, pe care mîinile lui le-au atins, acest jurnal în care se amestecă reclamațiile menajerei, prozaicele păreri ale fratelui, răbdătoarele relatări ale lui Schindler scrise cu litere minuscule și fragmente de conversație despre artă sau politică, despre Stuarți și Bourboni ? E frig și trebuie să se cumpere lemne. Socotelile intervin la fiecare pas, banii sînt rari. Întrebările doctorului despre pofta de mîncare, despre somn, despre alte amănunte sînt urmate de știri privitoare la execuția *Quintetului în mi bemol* (op. 16), la Schuppanzigh. Bolnavul suferă din ce în ce mai mult, dar continuă să se preocupe de toată această lume exterioară de care el e din ce în ce mai despărțit.

Moscheles rămăsese elevul lui credincios. Către sfîrșitul lui februarie, la 22, Beethoven îi scrie în legătură cu o ofertă a Societății filarmonice din Londra. Multă vreme a rezistat. Acum, învins, țintuit în pat, torturat de pleurezie și de hidropizie, acceptă căci „s-ar putea, din nenorocire, să mă găsesc în situația de a nu avea nici ce-mi trebuie". Schindler îi cere să iscălească o cerere care nu are nimic umilitor pentru el. „Am avut grijă, adaugă Schindler, ca această scrisoare să ajungă în mai multe mîini, căci Moscheles se simte rău". Schubert suferea și el de mizerie. Societatea austriacă de muzică îi oferea un dar de onoare de o sută de guldeni dar rătăcise manuscrisul simfoniei Gastein. Prințul Galițin, care ducea război în Persia, uitase să plătească lui Beethoven cele trei quartete

comandate. „Din ce voi trăi, mărturisește Beethoven lui sir George Smart la 6 martie, pînă îmi voi aduna puterile acum doborîte, ca să-mi țin zilele cu pana mea ?“. Omul așa de mîndru devine aproape implorător.

Se îndreaptă către Anglia ca să obțină un ajutor material. Stumpff, bunul Stumpff, nu i-a trimis oare o frumoasă ediție Haendel în 32 volume, pe care micul Gerhard von Breuning i le aduce la pat unul cîte unul ? Le răsfoiește, meditează asupra unor pasaje, apoi pune volumele unul peste altul, la dreapta lui, pe pat. Beethoven e încîntat. Desigur, el prețuia, iubea și, cînd trebuia, îl apăra pe Mozart, dar Haendel era Dumnezeul lui. Mai întîi îl respecta pentru caracterul lui nobil, pentru dezinteresul lui, pentru puterea lui de muncă, cultura lui, pentru generozitatea lui, pentru luptele lui împotriva destinului. Mai fericit decît Beethoven, Haendel putuse găsi în Anglia pacea și mijloacele de a compune în liniște. Și ce om bun ! În fiecare an Haendel dădea cîte o audiție a lui *Mässias* în beneficiul copiilor părăsiți ! Era o încurajare pentru Beethoven ca să mediteze asupra carierei acestui prodigios creator care compusese cele mai viguroase capodopere ale lui începînd de la vîrsta de 50—60 de ani, cu toate că suferea de mai multe infirmități. Genialul bolnav persistă și el în a spera că va putea încă să mai compună. I se anunță că ultimul lui quartet nu a interesat pe vienezi. „Are să le placă într-o zi, răspunde el. *Eu scriu cum cred eu că e bine*“. Se gîndește la Simfonia a zecea, ar vrea să scrie un requiem, muzică pentru *Faust* și chiar o metodă pentru pian. I s-a pus lîngă pat o litografie reprezentînd casa natală a lui Haydn ; privind-o, evocă propriile-i amintiri de la Bonn, maghernița în care s-a născut. În zilele cînd boala îi dă răgaz, discută cu Schindler despre *Poetica* lui Aristotel, despre *Medeea* lui Euripide, sau despre sensul propriei lui muzici. Ar fi vrut, după moda ro-

mantică, să scrie cîte un motto în fruntea operelor lui. Schindler îl sfătuieşte să nu o facă, pentru că „muzica nu trebuie şi nici nu poate să dea pretutindeni o direcţie sentimentului". În ultimul caiet de conversaţie (137), Schindler se scuză că a trebuit să lipsească cîteva ore, din cauza unei repetiţii cu *Semiramis* ; nu a putut găsi un Plutarh pentru că la bibliotecă şi la cabinetul de lectură, operele acestui scriitor sînt împreunate, dar aduce pe Epictet. Ştim că Maestrului îi plăcea să comenteze şi să-şi aplice lui însuşi doctrinele stoicilor. În timpul ultimelor săptămîni, citeşte pe Walter Scott dar se indignează că un astfel de scriitor scrie pentru bani. Revine la vechii lui prieteni din antichitatea greacă : Homer, Plutarh, Platon. Parcurge compoziţiile lui Schubert şi se declară încîntat. Ia notiţe pentru *andantele* din quintetul lui.

La mijlocul lui martie, neliniştea îl frămîntă din nou. „Ce se va întîmpla, pune el să se scrie lui Moscheles, ce se va întîmpla cu mine dacă boala mai durează ? O soartă crudă m-a lovit ! Totuşi, mă las în voia soartei şi mă rog fără încetare lui Dumnezeu ca să fiu ferit de lipsuri, atîta vreme cît voi mai avea de suferit în viaţă". Societatea Filarmonică din Londra răspunde la apelul nenorocitului ; înainte chiar de a organiza concertul cerut, ea trimite un cec de o sută de lire sterline, adică o mie de florini în monedă convenţională. Un popor de negustori se arăta mai generos decît toate ţările cu gentilomi. Beethoven mulţumeşte la 18 martie, cu emoţie. „Fondurile lui, scrie Schindler lui Moscheles, erau aşa de puţine încît trebuia să facă economii şi la mîncare". Se simte oarecum ruşinat că trebuie să accepte generozitatea Filarmonicii londoneze fără să se poată achita de datorie. Îi cunoaştem de multă vreme această delicateţe. „Spune acestor demni oameni, îi recomandă el lui Moscheles, că atunci cînd Dumnezeu îmi va reda sănătatea, mă voi strădui să arăt prin operele mele

sentimentele de recunoștință și că las la alegerea Societății să scriu ce va voi ea. *O întreagă simfonie schițată este în pupitrul meu, ca și o uvertură și încă ceva*". Se pare că acest ajutor l-a reconfortat încă o dată. Un bilețel către Schindler, datat 17 martie, ne informează : „Minune. Prea savanții domni sînt învinși amîndoi. Numai știința lui Malfatti mă va salva".

Cecul Societății Filarmonice sosea la timp. Bolnavul slăbea. Wawruch povestește că din ziua cînd Malfatti i-a permis punch-ul, el abuzase de această băutură. „Spirtoasele au cauzat un aflux de sînge la cap ; dormita ; sughița ca un om beat ; începea să delireze și, cîteodată, o durere inflamatorie la gît îi dădea o răgușeală și chiar o pierdere totală a vocii. A devenit foarte agitat". Schindler își lasă lecțiile și toate treburile ca să-l îngrijească. La 20 martie, Hummel și Hiller îl văd din nou pe Beethoven. E impresionat de demersul lor dar vorbește cu greutate. Își dădea seama de starea lui. „În curînd voi face saltul", murmură el. A venit timpul cînd moartea îl cheamă, ca pe tînăra fată a lui Schubert, să doarmă în brațele ei. Totuși, încă se mai gîndește la proiectele lui : noua uvertură pe care vrea să o scrie și Simfonia a zecea. La 18 martie face un efort ca să înscrie în fruntea *Quartetului al XVI-lea* (op. 135), numele prietenului lui, Johann Wolfmayer. Tot atunci doctorul Wawruch îi scrie și îi întinde cîteva rînduri ca să-l anunțe că sfîrșitul era aproape. „Beethoven le citi cu o stăpînire de sine fără exemplu, încet și adîncit în gînduri ; fața i se transfigură. Îmi dădu cordial și grav mîna și îmi spuse : «Chemați preotul !». Apoi tăcu și, gînditor, îmi făcu un semn cu capul spunîndu-mi prietenește : «Ne vom revedea în curînd». Puțin după aceea, cu o resemnare pioasă, se împărtăși și zise, adresîndu-se prietenilor care îl înconjurau : «*Plaudite, amici ! Finita est comœdia !*»"

La 23 martie redactează micul codicil în favoarea lui Karl ; examinînd aceste trei rînduri, se vede deja că mintea îi slăbise. A scris „vărul meu Karl" și *Nachlalasses* în loc de *Nachlasses*. În aceeași zi, Hummel și Hiller îl revăd într-o stare deznădăjduită, epuizat, suspinînd ușor. Fruntea i se acoperea de sudoare ; doamna Hummel îi șterge fața cu batista ei ; el îndreaptă spre ea o privire recunoscătoare. La 24, în postscriptumul unei scrisori, Schindler îl anunță pe Moscheles că moartea e aproape ; bolnavul de abia mai poate articula unele cuvinte ; pe la prînz, vine preotul. Beethoven mai avu puterea de a-i cere lui Schindler să mulțumească din partea lui, lui Schott și englezilor. Către ora unu, un servitor al lui Breuning aduce două sticle cu Rudesheim. „Păcat, e prea tîrziu", murmură Maestrul ; acestea au fost ultimele lui cuvinte. O schiță a lui Josef Teltscher îl arată prăbușit pe pat, cu ochii pe jumătate închiși. Scrisoarea lui Schindler către Moscheles comentează această dureroasă imagine. „Se poate spune că de opt zile seamănă mai mult cu un cadavru decît cu un om viu... E cufundat într-un fel de toropeală, cu capul lăsat pe piept, cu ochii fixați timp de ore întregi asupra aceluiași obiect. Recunoaște rar pe prietenii lui cei mai intimi și cere numele celor din fața lui. Un număr imens de persoane vin să-l vadă pentru ultima oară ; nimeni însă nu pătrunde pînă la el, «în afară de cei care sînt destul de cruzi ca să chinuiască pe un muribund»". Duminică 25, seara, își pierde cunoștința. Un doctor îl veghează toată noaptea. Agonia a fost înfiorătoare ; chiar după slăbirea spiritului, corpul s-a luptat îngrozitor. A murit la 26 martie 1827, între orele cinci și șase seara, în timp ce un viscol puternic se abătea asupra orașului. Destinul bătea la ușă. La căpătîiul lui nu era decît tînărul Anselm Hüttenbrenner, elevul lui Salieri, pasionat de muzică și de poezie, admira-

tor fanatic al Maestrului ; același Hüttenbrenner care, cu șase ani mai înainte, susținuse pe Schubert într-un concert celebru. Schindler nu a asistat la ultimul suspin : se dusese la cimitir pentru pregătirea gropii.

Înspăimîntătoarea *mască mortuară*, luată la *cîteva ore* după deces, exprimă durerile acestei lungi agonii ; fața slăbită e răvășită ; buzele au o strîmbătură tragică, parcă ar fi fixat un geamăt. Comparînd-o cu amprenta luată în 1812 de Franz Klein, ne închipuim luptele, suferințele, eșecurile care în ultimii cincisprezece ani au chinuit un om de geniu. Pare acum un bătrîn plugar care se odihnește. N-a mai rămas nimic din coama de păr cărunt de pe frunte, deasă ca o pădure, imagine a revoltei. Bărbia s-a ascuțit ; gura s-a închis făcînd două cute simple și dureroase. Tenul, de un roșu închis, pe care îl însuflețea entuziasmul, a luat culoarea pămîntului.

Doctorul Johann Wagner, asistent la Muzeul patologic din Viena, a examinat corpul. Pielea era acoperită de pete roșietice, pîntecele „balonat și hidropic". Cutia toracică conținea aproape șapte litri de un lichid gri-brun. Un ficat închircit, redus la jumătate din volumul lui normal, tare ca o curea, de o culoare verde-albastru, presărat cu nuclee. Vezicula biliară conținea un depozit de nisip. Fiecare lob al rinichilor era ramificat și plin cu o concreție calcaroasă avînd grosimea unui bob de mazăre. Semnele precise *post mortem* ale cirozei atrofice a ficatului. Practicianul, în procesul-verbal, descrie amănunțit urechea. „Cartilagiu gros și de formă regulată. Pavilion și concă foarte spațioase și mult mai groase decît de obicei ; proeminențe și încrețituri puternic marcate. Canalul auditiv extern, la nivelul timpanului, îngroșat și acoperit de scuame strălucitoare. Trompa lui Eustache foarte îngroșată ; mucoasă tumefiată și puțin îndoită la nivelul porțiunii osoase. Înain-

tea orificiului trompei și înspre amigdale, mici cicatrice. Celule aparente ale apofizei mastoidiene acoperite de o mucoasă foarte vascularizată. Aceeași vascularizare abundentă pe totalitatea osului temporal, străbătut de o rețea sanguină marcată, mai ales la nivelul melcului, a cărui lamă părea puțin înroșită".

Cu banii rămași, Schindler și prietenii lui Beethoven i-au pregătit o înmormîntare „decentă dar fără pompă". O mare mulțime de oameni se adunase pe străzile pe unde avea să treacă convoiul. De la Congresul de la Viena nu se mai văzuse atîta lume. În fruntea convoiului mergeau Johann, familia Breuning și Schindler. Opt maeștri de capelă duceau postavul mortuar : Kreutzer, Gänzbacher, Würfel, Eybler, Weigl, Hummel, Girowetz, Seyfried. Treizeci și șase purtători de torțe și, printre ei, poeții Grillparzer, Castelli, artiști de seamă și editorii muzicali din Viena.

Cu ocazia serbărilor Centenarului, Societatea Schubert a avut ideea de a reconstitui ceremonia funebră a lui Beethoven în biserica Minoriților unde, cu o sută de ani mai înainte, fusese adus corpul lui. O capelă oarecare, încărcată cu aurării. Dar nimeni nu se gîndea la decor. S-au auzit cîntările elegiace și discursul funebru al lui Grillparzer. O acuarelă de Stöber, păstrată la micul Muzeu din Bonn, ne arată convoiul : cortegiul în fruntea căruia mergeau patru tromboniști, dirijorul corurilor, delegații societății de muzică, coșciugul purtat de cîntăreții de la Operă, șirul de trăsuri pe lîngă biserică și mulțimea : treizeci de mii de oameni în adîncă reculegere. De-a lungul străzii Alserstrasse, o orchestră cînta marșul funebru din *Sonata în La bemol*. Cuvintele din *Miserere*, pe care el însuși le comentase așa de emoționant în *Missa*, alternau cu cîntecul grav al trombonilor ; ca un ultim omagiu adus celui care atît de mult iubise natura, artiștii din cortegiu purtau

la braț, legat cu un crep, un buchet de trandafiri albi și de crini. Schubert mergea după sicriu. La înapoierea de la cimitir, el s-a oprit într-un local cu doi prieteni. Au închinat primul pahar în memoria Maestrului dispărut și pe al doilea în cinstea celui care va muri primul, de acum înainte. Autorul *Călătoriei de iarnă* își dădea el seama că în curînd avea să întîlnească sub pămînt pe mai marele lui ? La 3 aprilie, în memoria lui Beethoven, s-a executat în biserica Augustinilor *Requiem*-ul de Mozart, îndreptățită onoare a celui care, odinioară, scrisese în amintirea Maestrului de la Salzburg linţoliul unui splendid quartet ; celebrul Lablache a cîntat partea de bas. Imediat după aceea, s-a hotărît organizarea unui concert pentru ridicarea unui monument lui Beethoven. Detaliu macabru : groparul de la Währing a venit la Schindler și i-a spus că i s-a oferit o mie de florini ca să dea capul celui înhumat de curînd.

Dintr-un sentiment de delicată justiție, Austria a voit să asocieze la prestigioasa memorie a lui Beethoven duioasa amintire a lui Grillparzer ; o sală plină cu portretele lui la toate vîrstele, i-a fost rezervată la Expoziția de la Rathaus. Privesc drăgălașa imagine a unui adolescent cu ochii limpezi, cu părul blond, așa cum l-a imortalizat miniaturistul Daffinger ; e omul căruia August Ehrhard, i-a consacrat o carte așa de plăcută. Iată un pur vienez, mai tînăr decît Beethoven cu 20 de ani, crescut într-o familie severă după principiile liberale de pe vremea lui Joseph II, muzician și poet, apt mai mult decît oricare altul să înțeleagă puterea geniului care se zbătea sub ochii lui. Franz Grillparzer s-a devotat și el cultului lui Goethe. Drama lui *Străbuna* e de un simbolism foarte complicat ; pentru a reda conflictul dintre artă și viață, a scris o *Sapho* pe care lordul Byron o admira. Prin 1821, Hofburgul i-a jucat o

interminabilă trilogie *Lîna de aur*. Dar, ca și autorul *Simfoniei a III-a*, Grillparzer era obsedat de imaginea, și în curînd de spectrul, lui Napoleon. Cînd, cu doi înainte de moartea marelui său prieten, dădea pentru teatru *Sfîrșitul regelui Ottokar*, lumea a recunoscut în despotul din Boemia care voia să cucerească Imperiul de Apus pe soldatul încoronat în fața căruia Viena tremurase de două ori. În cuvintele pronunțate de Rudolph von Habsburg, în această piesă, se regăsesc temele din *Simfonia a IX-a* : „Timpul eroilor, timpul celor tari a trecut. Popoarele nu se mai reped unele asupra altora ca o avalanșe ; după unele indicii, mi se pare că sîntem în pragul unei ere noi. Țăranul merge în pace în urma plugului, iar burghezul își duce activitatea în oraș. Artele și meseriile își iau avînt". Cu toată noblețea ideilor lui, cu tot sprijinul pe care îl dădea spiritului german, Grillparzer, persecutat, nu a putut să obțină favorurile puternicilor zilei sau pe cele ale opiniei publice. El a povestit cum contele Moritz Dietrichstein, directorul celor două teatre de la Curte, i-a cerut din partea lui Beethoven un libret de operă. Grillparzer a ales fabula *Melusinei*. „Am înlăturat, scrie el, situațiile accesorii și am căutat, prin predominanța corurilor, prin finaluri importante și scriind un act al treilea aproape melodramatic, să mă conformez pe cît posibil caracteristicilor celei de a treia maniere a lui Beethoven". Schindler fusese însărcinat să aducă pe Grillparzer în apartamentul din Landstrasse. Poetul a găsit pe muzician culcat, în costum de noapte, pe un pat desfăcut, nu prea curat, ținînd o carte în mînă. Beethoven i-a cerut să suprime un cor al vînătorilor ; au stabilit să încheie un contract cu împărțirea egală a beneficiilor. Ceva mai tîrziu, Grillparzer a revăzut pe Maestru la Hetzendorf, dar nu a mai fost vorba de opera proiectată.

Caietele de conversație vorbesc despre o întrevedere, în primăvara lui 1823, între Beethoven și Grillparzer, aran-

jată de Schindler. Maestrul se plînge de supărările lui, de persecuțiile cenzurii austriece și invită pe scriitor la o întîlnire într-o cafenea. Dacă e să credem o indiscreție a lui Ludwig Rellstab, Beethoven declara intimilor lui că nu-i convenea subiectul *Melusinei* și că nu putea să se pună de acord cu colaboratorul lui. De fapt, și după cum mărturisește scriitorul însuși, nu s-a găsit mai tîrziu nici o notă care să fi corespuns unui început de executare a proiectului. Cînd Beethoven a intrat în agonie, Schindler a cerut lui Grillparzer să pregătească un discurs funebru pe care să-l citească la mormînt actorul Anschütz. Grillparzer, emoționat de această cerere, căci el nu cunoștea starea Maestrului, a compus mișcătorul adio în care revine, ca un laitmotiv, această frază : „Cel pe care îl plîngem era un artist, dar era și un om". Era cea mai bună și mai succintă definiție care se dăduse vreodată despre Beethoven. De la gînguritul porumbiței pînă la vuietul tunetului, de la combinarea cea mai subtilă a resurselor unei tehnici ferme pînă la punctul primejdios cînd educația artistului face loc capriciului care nu ține seama de legile forțelor naturale în plină luptă, el a trecut prin toate, a cuprins totul. Pentru Grillparzer, Beethoven este Behemoth, ființa misterioasă de care vorbește Iov, păstrat de rabini pentru ospățul celor aleși care se va celebra la sfîrșitul lumii.

Unii vienezi, al căror gînd era exprimat într-o scrisoare adresată *Gazetei din Augsburg* și într-o scrisoare a lui Streicher către Stumpff, s-au plîns de ceea ce ei numeau „colecta" făcută la Londra în favoarea defunctului. „Beethoven, zicea corespondentul, nu avea nevoie de un astfel de ajutor ; nimeni nu avea dreptul să o ia înaintea unui guvern protector al tuturor artelor și unui popor care le stimează într-un grad atît de înalt. Un singur cuvînt ar fi fost de ajuns ca să facă să alerge mii de persoane în aju-

torul unui mare artist". Scuze tardive! La Paris, o notiță necrologică de o remarcabilă platitudine a fost redactată și citită la Societatea Academică a copiilor lui Apollo „de către Dl. P. Porro, din aceeași societate". Schindler, în ultima parte a biografiei lui, pare că vrea, din patriotism german, să justifice societatea vieneză din vremea lui.

Un ultim document ne va lămuri.

În afară de cele cîteva bilete de bancă păstrate pentru nepotul lui, Beethoven nu lăsa decît niște mobile vechi și cîteva manuscrise. Mi s-a permis, la Rathaus, să răsfoiesc inventarul stabilit la domiciliul lui în ziua de 16 august 1827 și păstrat în Arhivele orașului Viena. În biblioteca sa muzicală, figurează Haendel și Bach, *Tratatul despre fugă* de Marpurg, o ediție pariziană a lui Haydn în 14 volume. Biblioteca literară conținea, printre alte lucrări, pe Klopstock, Schiller, Goethe, o *Biblie*, *Imitația lui Isus Christos*. Mobilierul a fost vîndut prin tribunal. Amatorii de curiozități s-au repezit, negustorii de haine vechi au scormonit printre veșmintele Maestrului. Breuning a salvat din mîinile lor caseta neagră și micul pupitru de lemn alb. Un intermediar a achiziționat pianul Broadwood. Pentru muzică și manuscrise, s-a ținut o a doua vînzare la 5 noiembrie 1827. Nici o bibliotecă publică nu s-a interesat de ea. Haslinger, din fericire, a răscumpărat ediția cu operele lui Haendel. Estimarea globală s-a ridicat, ne spune Laurencie, la 480 florini și 30 creițari în monedă convențională; licitația a produs 982 florini și 37 de creițari. Grefierul a marcat estimațiile și prețul de vînzare al manuscriselor inedite: *Sextet*, 2 florini (s-a vîndut cu 2 fl. 30); Schiță a *Missei*, 2 florini (nevîndut). Iată pentru manuscrisele operelor editate: *Cîntecul privighetorii*, 10 creițari (vîndut 1 florin); *Către Speranță*, 20 creițari (1 florin, 30); partitura *Simfoniei a IV-a*, 4 florini (6 fl. 40); *Lieduri scoțiene*,

40 creiţari (1 florin) ; *Gloria* din *Missa,* 3 florini ; *Simfonia a V-a,* 5 florini (6 florini) ; *Andante* din *Pastorala,* 3 florini (2 fl. 53) ; un fragment din *Egmont,* 20 creiţari (50 creiţari). În uscăciunea lui, acest document ne spune mai multe despre nepăsarea faţă de Beethoven decît comentariile cele mai patetice.

XVI

Et resurrexit tertia die

Terminînd o lucrare, chiar cu intenții modeste, despre un astfel de om, te simți cuprins de umilință. Cît de multe lacune ! După ce ai încercat să pui fiecare din operele importante la locul lor în această creație de treizeci de ani, ai voi să fi putut căuta și regăsi în numeroasele caiete de schițe originile, dezvoltările progresive ale gîndirii lui. Inventarul odată stabilit, ai dori să descoperi legile de care a ascultat, conștient sau inconștient, acest strălucit geniu ; el și-a însușit imagini, zgomote și parfumuri din natură, a dat viață elanurilor din pasionata lui viață interioară, a adunat în ritmuri, în fraze melodice, în colocvii de instrumente, un potențial unic de exprimare adecvată a ideilor, sentimentelor și năzuințelor sale. Ale sale și ale lumii întregi.

Acestor studii li s-au consacrat, pentru edificarea noastră, Romain Rolland în cele două remarcabile volume despre *Marile epoci creatoare* și Paul Mies într-o broșură foarte densă și foarte bine ordonată, despre Schițe *(Die Bedeutung der Skizen)*, publicată în 1925. Explicațiile biografice nu dau toate lămuririle. Afară numai dacă Ries nu ne-a înșelat, partitura *Simfoniei a III-a* așa cum a văzut-o el, purta numele lui Bonaparte, admirat de muzicianul revoluționar la fel cum admira și pe cei mai iluștri consuli romani, iar manuscrisul de la Viena păstrează mențiunea

geschrieben auf Bonaparte. Cea publicată în 1820 precizează că *Eroica* a fost compusă „pentru a celebra amintirea unui om mare". Deci nu e nici o îndoială : în centrul operei stă eroul ale cărui îndrăzneli și promisiuni au înflăcărat imaginația lui Beethoven și dacă reamintim acest lucru nu înseamnă că dăm o „explicație antropomorfică". Dar este adevărat că Beethoven re-creează personajul, îl transformă după viziunea lui personală, se încarnează în el ; succesiunea schițelor, analiza minuțioasă și devotată a temelor pe măsură ce se ivesc, examinarea ezitărilor și reluărilor, lupta continuă împotriva neclarității, maturizarea germenului inițial, iată ce ne pasionează, atunci cînd cel ce ne călăuzește este el însuși un scriitor cu o bogată viață interioară. Creația beethoveniană se desfășoară după legile vieții însăși și nu prin aplicarea unor formule abstracte sau mecanice, printr-un procedeu pur rațional. Dacă nu ne-am teme de metafore, am spune că Beethoven extrage motivele din străfundul ființei lui intime, așa cum se extrag din sînul pămîntului minereurile care trebuie apoi separate de ganga lor, triate, spălate și curățate ; în caietele de schițe, temele lui strălucesc ca niște cristale de aur în stare naturală. Vine la rînd topirea și turnarea minereului ; vedem cuptorul cu flăcările lui, auzim strigătele acestui nou Vulcan, înțelegem formidabilul lui efort de voință. Există cel puțin cinci schițe pentru *Marșul funebru* și trei patru *scherzo.* Ideile prime se modelează, se mlădiază, se curăță de tot ce nu e personal ; faurul le pune din nou pe nicovală pînă ajung să exprime sentimentul întreg ; fraza din Marș șerpuiește, cîntă deprimarea cortegiului. Trebuie, după chiar expresia genialului meșter, să scoată la lumină partea cea mai adîncă, cea mai secretă, a gîndirii : *die zugrundeliegende Idee.* După ce a verificat astfel fiecare piesă, le ajustează : *allegro*-ul capătă formă ; recunoaștem tema viguroasă încredințată violoncelelor, însoțită de

punctările violinelor secunde și violelor, accentuată de îndrăznelile sincopelor ; tema se încrucișează cu un al doilea motiv și mai cizelat. Acum, după un plan ale cărui repere esențiale le-a fixat (R. Rolland a arătat că faimoasele disonanțe fuseseră premeditate), dar fără exemplu care să-l călăuzească, fără puncte de sprijinire pe tradiție, Beethoven construiește acea formidabilă dezvoltare, acea *Durchführung* care contribuie puternic ca să dea *Eroicei* aspectul ei grandios. Și nu zărim, încă, decît o aripă a unui monument care acoperă tot cerul.

La Beethoven, totul vine din interior. Modelul, pentru el, nu e regula de la școală, ci legea vieții. Dacă ajunge destul de devreme în cariera lui, la acele neîncetate transformări de tonalitate care dau, de pildă, sonatei a doua din opus-ul 31 culoarea ei, e pentru că imaginile din natură și cele din suflet se orînduiesc în același fel. La originea lucrului lui, unele date esențiale ; în prezentarea definitivă, alternări de mișcări, unduiri ale formelor sau ale sentimentelor, furtuni din afară, furtuni dinlăuntru, jocuri variate de umbră și lumină. Se întîmplă cîteodată ca inspirația să fie prea abundentă, seva prea generoasă și atunci, ca și grădinarul, taie o cracă din pomul prea stufos ; așa procedează cu *andantele* din sonata *Aurora*. Voința supraveghează și domină, comandă această muncă înverșunată al cărei exemplu foarte caracteristic e *Fidelio ;* ea a intervenit în momentul precis cînd Beethoven a descoperit temele pe care le lăsase să se nască spontan în el ; corul deținuților, care ne pare azi inseparabil de drama din 1805, era destinat inițial unui Concert. Sub impulsul inspirației, lasă mlădițele să răsară liber din rădăcină apoi, dacă trebuie, le taie. Din contra, i se va întîmpla să adauge, în *Sonata op. 106,* după note, un la și un do diez și această descoperire de geniu va da elanul său începutului *adagio*-ului. Opera astfel înțeleasă devine un poem liber și

Vincent d'Indy a arătat în minuțioasa sa analiză a marei sonate a arhiducelui că se găsesc acolo elementele esențiale ale formei tradiționale, dar elaborate după metode cu totul personale, prezentate sau legate după legile care guvernează gîndirea.

Și, în această tehnică atît de independentă, cîtă minuțiozitate ! După ce predase *Quartetul al XII-lea*, Beethoven îi scrie lui Galițin și îl roagă să adauge între două note un semn de legătură, într-o măsură din *adagio* ; face un demers asemănător ca să protesteze împotriva unui executant care voia, în partida lui de violă, să înlocuiască un si bemol printr-un do. În tot timpul lucrului lui, el a aplicat progresiv această tehnică ; nu există nimic mai îndrăzneț și mai savant totodată, ca *vivace*, din *Quartetul al XVI-lea*. Pentru studierea amănunțită a acestor procedee creatoare, ar trebui știința unor oameni ca Dl. Guido Adler care ne-a fost, la serbările Centenarului, un călăuzitor foarte luminat.



Dar o biografie, — chiar cea mai informată, chiar excelenta lucrare a lui Paul Bekker, — nu poate să fie decît un prim pas în cunoașterea operei. Ne vom mărgini deci, înainte de a ne despărți de Maestru, să marcăm cel puțin prin cîteva notări importanța și continuitatea creației lui.

Beethoven lăsa elevi. Karl Czerny, care se născuse la Viena în 1791, și care, în afară de cîteva călătorii, își va petrece acolo toată viața și se va consacra lecțiilor de pian, se va referi în mod constant la el cînd își va scrie lucrările pentru orchestră, missele, celebrele culegeri de studii, sau cînd, la rîndul lui, va forma elevi ca Liszt și Thalberg. Tot astfel, Beethoven, din prietenie pentru vechiul camarad Franz Ries, concert-maestrul de la Bonn, a format pe fiul mai mare al acestuia, Ferdinand ; a făcut din el un

excelent pianist şi un compozitor onorabil, deşi prea abundent. Ferdinand Ries, după pilda Maestrului lui, a scris şase simfonii, nouă concerte pentru pian, quintete, un septet, mai multe quartete, multe sonate.

Trebuie să considerăm ca al treilea discipol al lui Beethoven pe pianistul compozitor Ignaz Moscheles, cu 25 de ani mai tînăr decît el. Tînărul virtuoz primise lecţii de la Albrechtsberger şi de la Salieri. Cînd era copil, profesorul lui l-a surprins citind *Sonata patetică*. A povestit cum a întîlnit, în 1813, pe Beethoven, la editorul Artaria ; admirator fanatic al sonatelor şi simfoniilor, frecventa cu asiduitate şedinţele quartetului Schuppanzigh şi concertele de la Augarten. Pe el l-a însărcinat Beethoven în 1814, să facă reducţia pentru pian şi voci a lui *Fidelio*. Moscheles avea să dea, mai tîrziu, un ajutor preţios lui Mendelssohn la organizarea Conservatorului din Leipzig şi publicarea a numeroase producţii, în special *Concertul patetic* şi *Sonata melancolică*. Cînd Schindler va scrie biografia prietenului lui, Ignaz o va traduce în englezeşte şi o va îmbogăţi cu documente noi. Moscheles imită, exagerînd-o, maniera maestrului lui ; lirismul lui, fără să fie susţinut de o inspiraţie prea bogată, cade adesea în declamaţie ; totuşi Liszt îl va aprecia.

Dar adevăraţii elevi ai lui Beethoven, discipolii lui în sens larg, se numesc Liszt, Berlioz şi Wagner. Va curge multă apă pe Dunăre, zicea Schubert, pînă să fie înţeleasă şi iubită o astfel de muzică. Însuşi Grillparzer, cu toată prietenia care îl lega de Maestru, exprimă într-o notă din 1834, multe rezerve asupra esteticii sale (prea multe urlete, prea multe salturi ultra-lirice, prea multe abateri de la reguli, un gust prea pronunţat pentru expresiile violente). În sufletul lui, acest clasic prefera pe Mozart. Berlioz, dimpotrivă, îl admira cu înflăcărare pe Beethoven.

La drept vorbind, marele public francez nu a cunoscut şi apreciat pe Beethoven, decît după moartea lui şi asta graţie lui Franz Anton Habeneck. Se cunoaşte lipsa de entuziasm cu care Rudolph Kreutzer a acceptat dedicaţia celebrei sonate ; devenit dirijor la Operă, îl preocupa mai mult reprezentarea *Mathildei* lui decît să popularizeze operele muzicianului vienez. Poate că din cauza originilor lui germane (tatăl lui, născut la Mannheim, îşi luase serviciu în Franţa ca muzicant de regiment), Habeneck, care era prim-violonist sub conducerea lui Kreutzer, a arătat mai mult discernămînt. Îi datorăm înfiinţarea ilustrei Societăţi care a răspîndit în Franţa gustul pentru muzica simfonică. După părerea lui Habeneck, quartetele fuseseră cunoscute de elita pariziană încă din primii ani ai secolului al XIX-lea. În 1807, *Simfonia în do major* de Beethoven figura într-un exerciţiu pentru elevi la Conservator şi *Decada filosofică* îi lăuda stilul clar, strălucitor, rapid". François Joseph Fétis se declara „elev al lui Beethoven". Aceeaşi simfonie e rulată în 1810, iar Conservatorul dă şi Simfoniile II şi III ; dar cînd Habeneck va voi, cîţiva ani mai tîrziu, să repete *Eroica*, orchestra „va izbucni în rîs" ; aceiaşi executanţi se vor scuza într-o zi în faţa lui Schindler şi vor recunoaşte în mod sincer şi expresiv că de la Beethoven au învăţat ei „poezia muzicii". Rezistenţele sau neînţelegerea nu au dezarmat însă pe Habeneck, care şi-a făcut un crez din admiraţia lui pentru Beethoven.

Nu putem avea prea multă recunoştinţă faţă de Castil Blaze pentru că s-a gîndit la o adaptare a lui *Fidelio* în care Florestan cînta *Adelaide* şi al cărei epilog era împrumutat din *Simfonia în la.* Drama lirică s-a cîntat în limba germană, în sala Favart, în 1827, de către trupa dirijată de August Roeckel. În martie 1826, publicul parizian a aplaudat *allegretto* din *Simfonia a VII-a.*

Unii amatori apreciau încă de pe atunci opera lui Beethoven la adevărata ei valoare. În 1822 și 1823, Schlesinger a făcut cunoscute francezilor Sonatele op. **110** și **111**. Cînd a publicat, în 1829, broșura despre ***Războiul diletanților sau revoluția operată de Dl Rossini în opera franceză***, Joseph d'Ortigue, după ce lua în rîs din plin pe Stendhal, „acest miop", făcea dreptate lui Mozart, „Racine al muzicienilor" și trasa un portret entuziast al lui Beethoven: „Priviți pe acest gigant din Germania, ale cărui improvizații au depășit toate compozițiile de pînă acum; acest uimitor Beethoven, acest compozitor mereu nou și totuși mereu același, capricios, chiar bizar de teama de a nu se repeta sau de a nu semăna cu alții; savant care găsește în resursele geniului lui un supliment la ceea ce ar putea să-i lipsească; care ghicește, creează reguli și căruia nimic nu-i stăvilește fecunditatea, impetuozitatea și entuziasmul. E un fluviu care vuiește între malurile ce-l rețin. Uneori, el transportă imaginația noastră într-o lume de himere și, ca și Klopstock, o scaldă în reverii sublime. Acest om extraordinar în simfonie, a mers poate mai departe decît Haydn și Mozart. Și e firesc așa, căci spiritul omenesc înaintează neîncetat, chiar cînd nu se depărtează de drumurile bătute".

Chiar în anul morții lui Beethoven, redactorul muzical de la *Journal des Débats,* în numărul de la 1 iunie, cere programări mai dese ale simfoniilor lui, care „întrunesc toate puterile muzicii". Dar meritul lui Habeneck este că a inițiat marele public în cunoașterea operei beethoveniene. La prima ședință a *Societății de Concerte,* la 9 martie 1828, el dă *Eroica* în fața unui public înnebunit de entuziasm. La a doua, se cîntă ***Benedictus***, prima parte din ***Concertul pentru pian în do major***, quartetul din ***Fidelio***, ***Concertul pentru vioară***, ***Christos pe Muntele Măslinilor***. La a treia, programul cuprindea uvertura ***Egmont*** și ***Simfonia în do***

minor. La 26 decembrie 1828, uvertura *Coriolan*, în martie 1829, *Simfonia a VII-a*. Franz Liszt, pe de altă parte, se înverşunează să pună sonatele şi concertele pentru pian în programele lui pariziene, în ciuda opoziţiei lui Cherubini care declara : „Această muzică mă face să strănut !". Şi Berlioz dă exemplul entuziasmului.



Iată primul mare discipol al lui Beethoven. Încă din 1829, Berlioz organizează cruciada pe care Adolphe Boschot a povestit-o aşa de frumos. Are 25 de ani ; s-a format în Dauphiné, în dulcea casă părintească, într-un decor de pastorală, pe lîngă cîteva fete ingenue cu care citeşte pe Florian ; adolescenţa lui e ca o pajişte înflorită. Acest tînăr înfierbîntat e trimis la Paris ca să studieze medicina, dar studiile medicale îl atrag mai puţin decît încîntările muzicii. Salieri triumfa la Operă cu *Danaidele*. Hector se entuziasmează ascultînd tragediile lirice ale lui Gluck, compune el însuşi o cantată pentru orchestră mare şi, între două hoinăreli spre Palais Royal sau pe bulevardul Gand, se închide în biblioteca Conservatorului. Jean François Lesueur, care scrisese altădată *Marşul încoronării* pentru Napoleon, îşi sfîrşeşte în pacea onorurilor academice o viaţă deosebit de agitată ; pentru un tînăr, ce noroc să intre în contact cu un maestru îndrăzneţ, plin de idei ! Lesueur zguduise violent opinia publică în ultimii ani ai secolului precedent. Îndrăznise să aducă o orchestră completă la Notre-Dame ca să cînte o missă precedată de o uvertură instrumentală. A deschis şi susţinut o campanie violentă împotriva Conservatorului. Era autorul unui *Plan general pentru instrucţia muzicală în Franţa*. După pilda lui, Berlioz scrie o missă pentru biserica Saint-Roch ; se discern în ea primele licăriri ale geniului. Familia şovăie, pămîntul

natal îl cheamă, dar el rămîne de pe acum un om închinat muzicii și pentru totdeauna.

Acestei ființe deja consacrate, îi lipsea însă inițierea definitivă. Shakespeare și Beethoven i-o vor da. La 16 septembrie 1827, la Odéon, Kemble joacă *Hamlet* cu Harriett Smithson în rolul Ofeliei. Berlioz se îndrăgostește la nebunie de ea. În același timp, Habeneck cîntă pe Beethoven la Conservator ; să ascultăm pe tînărul muzician exprimîndu-și emoția : „Forțele mele vitale par dublate... Agitație ciudată în circulația sîngelui ; arterele îmi bat cu violență ; lacrimi ;... contracții spasmodice ale mușchilor, tremurături ale tuturor membrelor, amorțire totală a picioarelor și a mîinilor, paralizie parțială a nervilor văzului și auzului ; nu mai văd, nu mai aud : amorțeală... leșin". Sub această inspirație care năvălește în el, Berlioz improvizează *Opt scene* din *Damnațiunea lui Faust* ; rătăcind pe cîmp, cu traducerea lui Gérard în mînă, ritmează *Balada regelui din Thule*. Schlesinger publică această primă operă, precedată sub titlu de un motto luat din Goethe : „Vreau să cînt tumultul vieții, plăcerile aducătoare de dureri, iubirea care îndepărtează ura, pacea care se instalează după deznădejde".

Ca să ne dăm seama de ardoarea cu care Hector Berlioz va mulțumi Maestrului care i-a dat orientarea decisivă, trebuie să citim *Notița biografică despre Beethoven* și relatarea unei audiții a *Quartetului în do diez minor*, la una din seratele muzicale din casa lui Baillot. „Puțin cîte puțin, am simțit o greutate dureroasă apăsîndu-mi pieptul ca un teribil coșmar, părul mi s-a zbîrlit, dinții mi s-au strîns cu putere, toți mușchii mi s-au contractat și, la urmă, cînd a apărut o frază din *finale*, redată cu ultima violență de arcușul energic al lui Baillot, lacrimi reci, lacrimi izvorîte din neliniște și din groază, mi s-au scurs din ochi și au pus capăt acestei doborîtoare emoții".

Desigur, și după cum se poate observa și din lectura acestor aprecieri cam prea încărcate cu epitete, Berlioz interpretează pe Beethoven în felul lui ; îi atribuie intenții ultraromantice, explică *Simfonia în do minor* prin *Othello* și *andantele* din *Quartetul în la minor* prin Walter Scott. Dar, pînă și în exagerările ei, această campanie a servit mult cauza Maestrului. Berlioz nu încetează de a-și striga entuziasmul : „M-am dus ieri la concert la Școală, scrie el în martie 1829 lui Albert du Boys. *Simfonia în la* a făcut explozie. Mă temeam mult de faimoasa meditație din partea a doua. Publicul, care nu o auzise niciodată, a cerut-o din nou. Cîtă suferință, cîtă durere în această muzică ! A doua oară, dacă nu m-ar fi podidit lacrimile, mi-aș fi pierdut mințile. Această nemaipomenită realizare a geniului celui mai sumbru și mai meditativ este plasată între pagini în care veselia oferă tot ce e mai îmbătător, mai naiv, mai tandru. Nu sînt decît două idei. Aceasta : «Gîndesc, deci sufăr». Și cealaltă : «Îmi amintesc, deci sufăr și mai mult». Oh ! nenorocitul Beethoven ! Avea deci și el în inimă o lume ideală, lumea bucuriei în care nu i-a fost dat să intre". Boïeldieu îi declară că nu putuse să înțeleagă încă decît jumătate din operele lui Beethoven. Berlioz se înverșunează în admirația lui ; nu a fost niciodată atît de fericit ca în ziua aceea din noiembrie 1829, cînd uvertura lui *Les Francs Juges* a fost aclamată după *Concertul în mi bemol* de Beethoven cîntat de Hiller, sau ca în altă zi din anul 1838, cînd Paganini cade în genunchi în fața lui și spune : *„Beethoven, estinto, non c'era che Berlioz che potesse farlo revivere“*...*. Mai tîrziu, va apăra împotriva unor critici nedrepte sau unor lamentabile deformări, *Simfonia a II-a* pe care nimeni nu a definit-o mai

* Beethoven stins din viață, numai Berlioz ar putea să-l reînvie.

bine decît el. Reamintim că la Viena chiar, într-o noapte, Berlioz a compus celebrul lui *Marş ungar*.

*

Cunoaştem admiraţia lui Liszt pentru Beethoven. Găsim o nouă probă în notiţele culese în 1832 de Doamna Auguste Boissier. „Liszt — scrie ea — ne-a cîntat o bucată de Beethoven, sălbatică, neaşteptată, profundă, care îl umplea de admiraţie şi de uimire. El se înclină cu umilinţă în faţa lui Weber şi a lui Beethoven ; spune că nu e încă demn să execute operele lor şi, totuşi, le cîntă ca şi cînd pianul ar lua foc sub degetele lui". Într-o zi, faţă de un elev, Liszt comentează uvertura *Coriolan*, „una dintre operele cele mai mari, cele mai complete, cele mai admirabile care au ieşit dintr-un creier gigantic". „Ne-a cîntat, adaugă D-na Boissier, cîteva pasaje într-un mod fenomenal ; începutul exprimă groaza, ura, indignarea ; e un acord brusc ca o izbitură, urmat de un fel de disperare, de demenţă muzicală. Apoi urmează un cîntec angelic, care pare că vine din cer. Liszt îl cîntă admirabil, cu un tuşeu fluid, în care nu se mai simt nici degetele, nici unghiile, nici instrumentul". Liszt era în mod special calificat ca să înţeleagă unele lucrări pe care Beethoven însuşi le sacrificase ca fiind prea îndrăzneţe, de exemplu a doua uvertură *Leonora*. Iar cînd interpreta un *final*, ascultătorii credeau că aud o vijelie.

Schumann datorează mult lui Beethoven, unor opere ca cel de al XV-lea quartet. Muzicologii semnalează că a împrumutat de la el procedeul „armoniilor încrucişate" ; ei apropie *Simfonia în re* a lui Schumann de unul din ultimele *adagio*-uri ale lui Beethoven. Acest contemporan al lui Liszt semăna şi el cu Beethoven, prin întinderea şi originalitatea culturii, prin grija ca opera de artă să aibă o valoare morală, prin cultul pentru marii Maeştri şi în spe-

cial pentru Johann Sebastian Bach, prin forța irezistibilă a inspirației care domină la el tehnica și studiul, prin căutarea expresiei originale și prin disprețul față de succesele ușoare. Schumann, ca și Beethoven, lucra gîndindu-se la o elită ; el știa să aștepte ca publicul să devină elită la rîndul lui. Ca și aceea a Maestrului de la Bonn, muzica lui pornește din interior, presupune o viață activă a sufletului, redă nuanțe pe care nici vorba nici scrisul nu le pot exprima. Ceea ce îi lipsește ca să egaleze pe înaintașul lui, e puterea, amploarea geniului, pe care un alt muzician din Germania o va poseda.

Richard Wagner avea dreptul să se măsoare cu Beethoven ; ambiția lui a fost de a-i fi continuator. I-a consacrat un prim studiu în *Revista și gazeta muzicală* (din 19 noiembrie—3 decembrie 1840), sub titlul *„O vizită la Beethoven. Episod din viața unui muzician german"*. Wagner locuia atunci la Paris unde se instalase cu tînăra lui soție ; se ocupa de treburi gospodărești, dar a terminat acolo pe *Rienzi* și a compus *Olandezul Zburător* în șapte săptămîni. La cererea lui Schlesinger, redactase o nuvelă al cărei erou murea murmurînd această profesiune de credință : „Cred în Dumnezeu, în Mozart și în Beethoven". În schița lui autobiografică, Wagner povestește cît de puternic a fost șocul cînd a auzit muzică de Beethoven într-un concert la Leipzig și cum, compunînd o tragedie à la Shakespeare, o voia împodobită cu o uvertură în stilul lui *Egmont*. Această uvertură, el a scris-o cu adevărat și a fost cîntată la Gewandhaus. Articolul intitulat *O vizită...* ne prezintă o convorbire imaginară între Wagner și Beethoven, în care cel dintîi vedea pe adevăratul creator al dramei lirice. Maestrul își explică teoriile : „Opera nu e deloc domeniul meu... Dacă aș scrie o partitură conform propriilor mele instincte, nimeni nu ar voi să o audă, pentru că nu aș pune nici ariete, nici duete, nici nimic din tot

bagajul convențional cu care se fabrică astăzi o operă... Cel care ar face o dramă lirică demnă de acest nume ar fi luat drept un nebun... — Dar, îl întrebai eu, cum ar trebui să fie compusă o astfel de operă ? — Cum a făcut Shakespeare în dramele lui, răspunse el și adăugă : Cînd cineva consimte să adapteze la timbrul vocii unei actrițe acele mizerabile ornamente muzicale destinate să provoace strigătele frenetice de bravo ale unui parter frivol, e demn să fie clasat printre coafori și fabricanții de corsete și nu să aspire la titlul de compozitor".

În 1846, după reprezentarea lui *Tannhäuser*, Wagner a dirijat o execuție celebră a *Simfoniei a IX-a* ; el a relatat acest eveniment : „Este cu neputință, scrie el, ca vreodată o operă a oricărui Maestru să fi cuprins sufletul unui discipol cu o putere mai magică decît cea care a cuprins sufletul meu la prima mișcare din această operă. Dacă m-ar fi văzut cineva parcurgînd partitura ca să pătrund bine mijloacele de execuție a ei și ar fi surprins suspinele și exclamațiile mele, s-ar fi întrebat dacă această atitudine era demnă de un capelmaistru regal saxon !". Wagner a redactat chiar un program, ca să explice auditorilor opera ; pentru redactarea lui, s-a servit de *Faust*-ul lui Goethe. A împins zelul pînă la a cere douăsprezece repetiții speciale cu violoncelele și contrabașii, pentru a obține o bună execuție a recitativului. Celor trei sute de coriști le-a cerut să cînte fraza *Seid umschlungen, Millionen* într-un fel de extaz. Succesul a răsplătit acest efort.

În 1851, scriind *O comunicare către prietenii săi*, Wagner reamintește influența pe care au avut-o simfoniile lui Beethoven asupra lui la vîrsta de 15 ani și afirmă că ea i-a determinat vocația muzicală ; mai spune că, sub dubla influență a *Pastoralei* și a *Capriciului îndrăgostiților* de Goethe, a început să compună o idilă cu muzica și versu-

rile de el ; apoi confirmă că opera *Zînele* i-a fost inspirată deopotrivă de Beethoven și de Weber.

În sfîrșit, în 1870, la centenarul nașterii lui Beethoven, a scris acel puternic studiu, dureros de citit pentru noi francezii, căci cuprinde în el o exaltare a sentimentului național provocată de recenta noastră înfrîngere, dar bogat în învățăminte despre legile fundamentale ale muzicii. Studiu foarte german prin rolul rezervat lui Schopenhauer, prin pedantismul unor definiții, puțin potrivite cu sublima simplicitate a lui Beethoven. Este acolo multă vorbărie metafizică, cel puțin în prima parte. În schimb, nimic mai precis, mai pasionant decît analiza sonatei de tip beethovenian, sau argumentările prin care Wagner ne arată cum autorul *Simfoniilor* s-a dezvoltat în toată cariera lui după legile profunde ale geniului său. Ceea ce Wagner susține și dovedește cu forță, ceea ce dărîmă categoric teoria artificială a celor trei stiluri este că Beethoven nu și-a schimbat niciodată forma chiar dacă, printr-o evoluție normală, a îmbogățit-o fără încetare. „În ultimele sale lucrări, sonate, simfonii, quartete etc... structura este incontestabil aceeași ca și în primele". Triumf al sufletului german care subordonează lumea exterioară dezvoltării sale interioare, declară biograful. „Un francez nu ar proceda așa ; el ar acționa nu prin transformare ci prin revoluție". Se vede bine că acest text a fost scris în 1870 și că atunci unii își făceau o glorie din a ne umili. Wagner generalizează observația lui. Geniul german a putut astfel, ne spune el, să absoarbă, asimilîndu-le, toate formele clasice ale civilizației grecești și latine și, mai mult chiar, să rețină ce e mai bun din forma italiană. Acest fel de exprimare e delirul unui naționalist exaltat. Mai just ar fi să se vorbească despre asimilarea semnalată de Wagner de către geniul francez. Între Germania și elenism, contrastul este evident.

Dar îndată ce revine la Beethoven și la opera lui, îndată ce renunță la teoriile politice, îndată ce încearcă să descrie conținutul sufletesc al sonatelor și simfoniilor, cînd, de exemplu, comentează *Quartetul în do diez minor* (opus 131), cînd insistă asupra inocenței melodiei beethoveniene, cînd arată omenescul din această muzică, Wagner își reia toată superioritatea. Nu o va pierde decît în concluzia lui, în momentul în care, din nou, încearcă să interpreteze în profitul Germaniei singure și cu intenții agresive acest geniu a cărui universalitate a subliniat-o el însuși.

Trebuie să insistăm asupra acestui ultim punct. Studiul lui Wagner despre Beethoven este, în mare măsură, un manifest împotriva Franței. Spre sfîrșit, stilul ia un ton de mînie. „În timp ce armatele germane pătrund victorioase pînă în inima civilizației franceze, se trezește deodată în noi un sentiment de rușine pentru că sîntem dependenți de această civilizație". Trebuia deci să se reacționeze împotriva gustului latin, împotriva spiritului poporului din Paris și împotriva spiritului de la Curtea din Versailles. După ce se lansează orbește în divagații preistorice și istorice, Wagner se pornește împotriva stilului francez, împotriva modei franceze. Își însușește cuvintele lui Schiller : „Farmecul tău împacă ceea ce moda a despărțit cu brutalitate". Astfel interpretată, *Simfonia a IX-a* devine un protest împotriva țării „modei imprudente", împotriva Franței, împotriva „acestui om superficial care e francezul". De astă dată, Richard Wagner e extravagant.

Un astfel de patos defăimează memoria lui Beethoven. Wagner nu-și dă seama că se contrazice la o distanță de douăzeci și cinci de ani pentru că, în *Comentariul său asupra Simfoniei a IX-a,* el saluta *finalul* acestei opere spunînd că e „strigătul iubirii universale între oameni" și susținea ideea că orice ființă e născută pentru a se bucura. Oare pentru a reacționa împotriva nedreptății lui Wagner,

Debussy se va arăta și el, mai tîrziu, nedrept față de Beethoven, din care caută să facă un romantic exagerat, un retor ?

Sîntem surprinși că autorul cărții *Domnul Croche antidiletant* a scris, după un concert în care Felix Weingartner dirijase *Simfonia pastorală*, cîteva pagini spirituale poate, dar severe și inadmisibile, despre această simfonie. „Rîu unde boii vin să se adape. Privighetoare de lemn. Cuc elvețian. O artă inutil imitativă sau livrescă". Înțelegem lesne ce vrea Claude Debussy prin aceste reproșuri, căci știm doctrina lui : impresiile pe care ni le oferă natura trebuie să fie transpuse în sentimente ; muzica trebuie să redea nu atît vizibilul cît invizibilul, să caute esența tainică a lucrurilor. Or, tocmai aceasta a voit-o Maestrul de la Bonn, printr-un efort sau grație unui dar care îl fac așa de net superior muzicienilor pur romantici. Formula celebră *Mehr Ansdruck der Empfindung als Malerei* exprimă convingerea lui. O scrisoare din 5 iulie 1817 către Wilhelm Gehrard, o precizează. „Descrierea unui tablou e în sarcina picturii... Domeniul meu se întinde mai departe, în alte regiuni și Imperiul nostru nu poate fi atins cu ușurință". Dacă ar fi consimțit, Debussy ar fi găsit ușor la Beethoven elementele propriei lui estetici.

*

În afară de muzicieni, oamenii de litere, artiștii de geniu au adus omagiile lor autorului *Simfoniilor*.

Nikolaus Lenau, cu sufletul lui cald și chinuit, cu pasiunea lui pentru natură și devotamentul pentru omenire, l-a preamărit printre cei dintîi. Lucrarea pe care i-a consacrat-o a fost scrisă, după toate aparențele, în 1838, anul în care poetul a primit de la Gustav von Frank un bust al Maestrului ; această imagine se găsea, ni se spune, împreună cu un vultur împăiat și un cap de mort, în camera lui

Lenau de la Viena. „Cu sufletul trist, mă întorceam într-o seară în camera mea solitară și posomorită. Surpriză ! M-a întîmpinat lumina bucuriei. Un prieten descoperise crăpătura prin care sumbra celulă a disperării rămîne deschisă pentru o rază de fericire. Îmi trimisese bustul omului în care onorez, mai presus de orice, pe Maestrul meu, așa cum iubesc muntele falnic și marea nemărginită. O furtună în Alpi, vijelii pe Ocean. Beethoven, omul cu suflet mare care își înalță vocea în mijlocul uraganului, iată ce îmi înviorează curajul, mă face să sfidez Destinul și să privesc zîmbind cum ultimul copac din Eden arde și se preface în cenușă. Învăț ce e lupta fără ură, dragostea arzătoare, renunțarea și simt fiorul delicios al morții cînd aud gemînd cîntecele lui Beethoven ; simt clocotul bucuriei cînd ele exultă Viața cu atîta putere încît mormintele cele mai adînci se întredeschid și o frenezie dionysiacă se dezlănțuie peste întreaga Fire. Aud zburînd cu mînie sulițele voinței umane și văd cum, învinse, cetele de demoni, de vrăjmași, se pierd în abisul neputinței... Blîndă legănare, fugă grațioasă a valurilor, oare valurile reci ale Oceanului se însuflețesc pentru a deveni glasuri ale iubirii ? Cum urcă, coboară, se umflă ! Pe fundul sidefiu, lucios, ondinele ; pui de privighetoare visează pe crengile mărgeanului. Ascultă ! Vocile devin și mai blînde. Sînt cîntece prinse din zbor, cînd natura le șoptește și le strecoară în visele unui copil frumos. Glasuri ce cîntă pe coarde făcute din raze de lună, revărsate peste prăpăstii și ale căror ritmuri, în străfundurile întunecoase ale pămîntului, se închează în luciri de cristal ; pe cadențele lor magice, trandafirul își deschide bobocul iar cocorul, ca să fugă de tristețea toamnei, își deschide aripile pentru călătoria cea mare".

— „Coriolan ! A pus capăt luptelor, elanurilor lui impetuoase. Iată, deodată, ultimele sunete se sting înăbu-

şite. Eroul care doborîse toate barierele, învins, tragic, se oprește adîncit în gîndurile lui. Acum, aceste armonii sînt împăcarea cu sine după luptele și suferințele omenirii. În vuietul simfoniilor, în aceste furtunoase averse, văd pe Zeus printre nori apropiindu-se *și sărutînd* fruntea însîngerată a lui Cristos. Inima mea aude marea Iubire îmbrățișînd universul, vede lumea veche, contopită cu cea nouă, făcîndu-și drum spre eternitate"... Mai tîrziu, Richard Dehmel va relua această ultimă idee a lui Lenau, asociindu-i numele lui Beethoven, în poemul său *Isus și Psiché*.

*

Omagiul Franței, i l-au adus lui Beethoven, după Berlioz, George Sand și Lamennais, Balzac și Delacroix. Balzac îl va răzbuna împotriva lui Rossini și a lui Stendhal. Vă reamintiți sfîrșitul lui *César Birotteau* ? Cînd „eroul cinstei comerciale" revine în vechea lui casă din strada Saint-Honoré, cînd își regăsește prietenii, soția în rochia de catifea vișinie, vicontele de Vendenesse și ilustrul Vauquelin, o emoție bruscă îl cuprinde. Deodată, scrie Balzac, mișcarea eroică din *finalul* marei simfonii de Beethoven izbucni în capul și în inima lui. Această muzică ideală fu ca o scînteie pentru creierul lui obosit și avea să fie și pentru el marele final". În centrul acelei curioase nuvele *Gambara,* pe care a publicat-o pentru prima oară în *Revue et Gazette musicale de Paris,* în 1837, și pe care o va dedica marchizului de Belloy, prietenul lui, Balzac introduce o lungă discuție muzicală. Unul dintre personaje, Andrea, susține că Beethoven, încă neînțeles, „a lărgit cadrele muzicii instrumentale și că nimeni nu l-a urmat pe acest drum", apoi definește organizarea compozițiilor lui, atacă reputația europeană a lui Rossini și muzica italiană. „Aceste întorsături uniforme de fraze, această banalitate a cadențelor, aceste eterne înflorituri aruncate la întîmplare,

oricare ar fi situația, acest monoton *crescendo* pe care Rossini l-a adus în vogă și care e astăzi parte integrantă din orice compoziție ; în sfîrșit aceste «privighetorisme» alcătuiesc un fel de muzică guralivă, o vorbărie parfumată, care nu are alt merit decît că pune la încercare abilitatea cîntărețului și ușurința vocalizelor. Școala italiană a pierdut din vedere marea misiune a artei. În loc să ridice mulțimea pînă la ea, s-a coborît ea la mulțime ; ea nu și-a cucerit faima decît acceptînd sufragii din toate părțile, adresîndu-se oamenilor de rînd, care formează majoritatea. Această faimă este o scamatorie de răspîntie... Îmi place mai mult muzica franceză și aceasta spune totul. Trăiască muzica germană !... cînd e bună, adaugă el cu glas scăzut". *Senzualismului italian,* contele Andrea îi preferă *idealismul german.* Dealtfel, în această nuvelă, Balzac, după ce expune legile matematice pe care se bazează armonia, anunță pentru viitor unele descoperiri care, cel puțin în parte, s-au realizat. „Unde am putea ajunge dacă am găsi legile fizice în virtutea cărora (notați cu atenție) noi adunăm, în mai mică sau mai mare cantitate, *o anumită substanță eterată, răspîndită în aer, și care ne dă muzica precum și lumina,* fenomenele vegetației, ca și cele ale zoologiei ! Înțelegeți ? Aceste legi noi ar înarma pe compozitor cu puteri noi oferindu-i instrumente superioare celor actuale și, poate, o armonie grandioasă în comparație cu cea care guvernează azi muzica".

În *Scrisorile unui călător* George Sand sprijină pe exemplul lui Beethoven convingerea sa că, în afară de ideea metafizică, muzica poate să exprime totul...„Descrierea scenelor din natură găsește în ea culori și linii ideale, care nu sînt nici exacte nici minuțioase dar care sînt, prin aceasta însăși, mai vag și mai delicios poetice. Mai încîntătoare și mai vastă decît cele mai frumoase peisaje din pictură, *Simfonia pastorală* de Beethoven deschide

imaginației perspective fermecătoare, un întreg paradis terestru unde sufletul își ia zborul, lăsînd în urmă-i și văzînd deschizîndu-se orizonturi fără limite, tablouri în care bubuie furtuna, cîntă păsărelele, izbucnește și se potolește vijelia, în care soarele bea ploaia de pe frunze, în care ciocîrlia își scutură aripile umede, în care spiritul și corpul se reînsuflețesc și, identificîndu-se cu natura, recad într-o odihnă liniștitoare". Mă gîndeam la această pagină cînd, în micul muzeu de la Bonn, mi s-a pus în mîini manuscrisul *Simfoniei pastorale.* George Sand se înșală cînd plasează într-un margraviat saxon decorul în care Beethoven și-a zămislit opera ; dar în aceste cîteva rînduri, dacă ea nu atinge clarviziunea lui Balzac, judecă mai bine decît criticii timpului (cu excepția lui Berlioz), mai bine decît un Castil Blaze de pildă.

Prin 1840, Lamennais, scos din rîndurile preoțimii, denunțat de o enciclică a lui Grigore XVI și condamnat la închisoare, își rezumă ideile în acea largă *Schiță a unei filosofii* în care se regăsesc generozitatea, pasiunea liberală, iubirea lui de oameni. Cărțile a opta și a noua sînt consacrate artei. Descoperim, nu fără surprindere, un întreg capitol despre dans, despre ritm, despre liniile mișcării. La sfîrșitul lungului său studiu despre muzică, Lamennais invocă la rîndul lui pe Beethoven și în special *Simfonia a VI-a,* ale cărei cinci părți le analizează cu tot atîta exactitate cît și lirism. Cîntecul pastoral, imnul expus mai întîi de viorile prime și reluat de viole, violoncele și fagoți, această odă care domină toate celelalte teme, trezește în el ideea unei lumi ce ia ființă și se dezvoltă. „La început totul este nedeslușit, compact. Pe rînd, obiectele capătă contur, se desprind din fondul uniform... Deodată, apare viața. Un cîntec care era în germene în armonie se detașează dintr-o dată din aceste învelișuri. Alte voci răspund acestei prime voci ; ele se amestecă, se înlănțuie, fug,

revin, cîteodată suspină solitare, altădată izbucnesc toate laolaltă, ca şi cum, din adîncul şi vastul piept al orchestrei, ar vorbi însăşi vocea Creaţiunii". S-a spus, cu destulă verosimilitate, că aceste pagini fuseseră inspirate de d'Ortigue. Celebrul istoric al muzicii prepara tot cam pe atunci *Abecedarul cîntecelor gregoriene* şi în acelaşi timp îşi continua studiile despre teatrul italian şi despre operele lui Berlioz ; e de crezut că el a inspirat lui Lamennais ideile expuse în interesantele dezvoltări consacrate orgii, notaţiei gregoriene şi contrapunctului. Autorul *Schiţei* exprimă idei îndrăzneţe pentru epocă asupra disonanţelor armonice sau „disonanţelor de ritm", pentru care caută exemple la Beethoven. „Nimeni nu contestă — scrie el — că se poate abuza de acest mijloc căci este supus şi el aceloraşi legi ale artei. Dar, fiindcă este necesar pentru a exprima disonanţele umane (ca să întrebuinţăm acest cuvînt), sau pentru dezvoltarea completă a elementelor dramatice şi pasionale, el va triumfa împotriva obişnuinţei şi legilor arbitrare, aşa cum au triumfat şi inovaţiile cu mult mai îndrăzneţe ale lui Monteverdi".

În sfîrşit, Eugène Delacroix, cînd redactează în 1854, pentru *La Revue des Deux-Mondes*, studiul intitulat *Questions sur le beau*, evită să facă deosebiri între diferitele părţi ale operei beethoveniene, interpretată de el ca un lung strigăt de durere, şi pe care o admiră în totalitate. „Pe măsură ce abundenţa ideilor lui îl forţează, într-un fel, să creeze forme necunoscute, Beethoven nu le mai corectează şi nu-i mai pasă de proporţii şi de cadre fixe : sfera lui de gînduri se măreşte şi talentul ajunge la cea mai mare forţă. Ştiu că în privinţa ultimelor lucrări savanţii şi cunoscătorii stau la îndoială : în prezenţa acestor producţii grandioase şi singulare, neînţelese încă sau destinate poate să rămînă mereu neînţelese, artiştii, oamenii de meserie ezită cînd trebuie să se pronunţe ; dar, dacă

ne amintim că lucrările din a doua epocă a sa, socotite indescifrabile la început, au cucerit cu timpul asentimentul general şi astăzi sînt privite drept capodoperele sale, putem vorbi şi de astă dată despre geniu". Această judecată profetică despre ultimele quartete, posteritatea nu a întîrziat să o ratifice.

Mai tîrziu, naturalismul francez glorifica şi el pe Beethoven. În *Opera* lui Zola, pictorul Gagnière îşi exprimă entuziasmul în cîteva fraze subtil nuanţate. „Haydn şi Mozart — spune el între altele — există mai ales, pentru că au deschis drumul lui Beethoven... Ah! Beethoven, puterea, forţa în durere, Michelangelo la mormîntul Medicişilor! *Un logician eroic, un plămăditor de creieri, căci toţi cei de azi purced din Simfonia cu cor*". Se cunoaşte, de asemenea, şi admiraţia lui Hippolyte Taine pentru Maestrul de la Bonn.

★

În acest timp, critica admirativă a lui Wagner acţiona asupra Germaniei şi dezvolta cultul noului Zeu. Nietzsche, mai mult decît toţi, era tulburat. El interpretează în felul lui *Simfonia a IX-a*. Vede în ea milioane de oameni prosternaţi în ţărînă, dar fremătători şi cuprinşi de frenezie dionysiacă, bucuroşi de libertatea cucerită după ce au fost dărîmate barierele ostile dintre ei, create de mizerie, de abuzuri şi de insolenţă. Evanghelia armoniei universale a împăcat omenirea; vălul ignoranţei s-a rupt şi n-au mai rămas din el decît fîşii bătute de vînt... Omul, cîntînd şi dansînd, se recunoaşte ca membru al unei comunităţi superioare. „Gesturile lui dezvăluie o beatitudine încîntătoare. Aşa după cum pămîntul produce lapte şi miere, vocea omului răsună şi ea cu o forţă supranaturală; omul se simte puternic; acum mersul lui e tot aşa de nobil şi plin de extaz ca şi acela al zeilor pe care i-a văzut în visurile

sale. Omul nu mai este artist ; el a devenit operă de artă"... Desigur, Nietzsche nu neagă legitimitatea interpretărilor diferite pe care le poate suscita muzica lui Beethoven ; dar el o pune pe seama acelui spirit dionysiac a cărui opoziție față de spiritul apollinic servește drept temă lucrării sale *Nașterea tragediei.*

Astfel, opera lui Beethoven se reflectă, și cîteodată e deformată, în imaginațiile cele mai aprinse. Tolstoi scrie *Sonata Kreutzer* și comentează impresia formidabilă pe care o produce asupra lui muzica lui Beethoven. Efect puternic. „Primul *presto,* poate el să fie cîntat într-un salon unde se află doamne decoltate și unde, cînd se termină bucata, lumea aplaudă, mănîncă înghețată și își povestește ultimul cancan ? Astfel de opere nu pot fi auzite decît în anumite împrejurări importante, grave și numai în cazurile cînd trebuie a fi provocate acțiuni corespunzătoare acestei muzici... Mie cel puțin, această piesă îmi produce o impresie înspăimîntătoare".

Ultim omagiu. Gabriele d'Annunzio, culcat în patul lui și rănit, aude *„al cincilea Trio* al flamandului Beethoven" și primele note îi străpung inima, îi zguduie tot corpul, „cum bat ciocănelele pe tobița din marmura vie a lui Luca della Robbia". Muzicanții sînt ascunși în camera vecină ; pianul, vioara, violoncelul, vorbesc cum ar vorbi trei voci. La *largo,* poetul-soldat, cu ochii bandajați, e adînc emoționat. Inima i se oprește, apoi, deodată, e posedată, umplută, copleșită. *„Ecco è al orlo, è prossimo. Il cuore s'arresta, poi è subitamente posseduto, rempiuto, ricolmo".*

*

Acțiunea acestei opere imense nu e epuizată cîtuși de puțin. Niciodată ea n-a fost mai vie, mai tînără ca în

vremurile acestea cînd mulțimile din toate țările se apropie de ea și descoperă ce e profund uman în această muzică.

Desigur, geniul lui Beethoven aparține în primul rînd Austriei. Gîndindu-se cu deosebire la el, ea are dreptul de a repeta versurile lui Anastasius Grün : „Poți să ridici capul, Austria, cu orgoliu, cu bucurie ; stema ta va străluci prin negura timpurilor celor mai îndepărtate. — Cerul a revărsat asupra ta toate binefacerile și poți spune, spre lauda ta — că semințele cele mai nobile au rodit din belșug pe glia ta. *Dass bei dir die edlen Keime reich und herrlich Frucht getragen*".

Beethoven a vorbit de rău fără încetare patria lui adoptivă, sau mai bine zis guvernul ei. Totuși, ar fi putut să-și însușească declarația lui Grillparzer : „Oricum, eu sînt îndrăgostit de Austria". Societatea de la Viena îl irita prin atașamentul ei la formalismul din trecut, prin nepăsarea ei, prin disprețul ei față de valorile spiritului. Dacă ambianța în care a trăit l-a jenat adesea sau chiar l-a jignit, ar fi foarte nedrept să nu recunoaștem incomparabila bogăție a acestui mediu, fertilitatea lui artistică, nenumăratele exemple pe care le dădea el unui muzician destinat să întreacă pe toți predecesorii lui dar format de ei, cel puțin în parte. Republicanul, democratul detesta regimul imperial ; Austria actuală, greu încercată și ea și întărită moralmente prin nenorocirile ei, merită, după multe sacrificii, să i se lase onoarea de a fi adăpostit acest geniu. Să nu i-o contestăm.

Dar, sub această rezervă, geniul lui Beethoven aparține umanității. E privilegiul marilor artiști să ne arate că nu există, pentru ființele care sîntem noi, mai multe feluri de a ne bucura sau de a suferi. Ceea ce constituie, chiar pentru necredincioși, eterna frumusețe a Psalmilor e faptul că atunci cînd i-au cîntat, la revenirea din captivitate, pe treptele muntelui Sion, evreii au exprimat frămîntarea

eternă a sufletelor noastre. Toate imnurile de izbăvire nu au depăşit cu nimic cîntările religioase ale copiilor lui Israel, strofele neostoite pe care femeile le acompaniază cu sunete de flaute şi de tobe, pe ţărmurile mării. Fiica lui Sulem a descris pentru nenumăratele ei surori înflăcărările dragostei. Francesca lui Dante exprimă, într-un singur vers, emoţia primului sărut. Tot astfel, orice suflet frămîntat se regăseşte în furtunosul final al *Appassionatei*. O operă ca cel de al XIV-lea quartet ne ridică deasupra tuturor mizeriilor, tuturor mediocrităţilor vieţii. Ea ne pregăteşte ca să ascultăm sfaturile bunătăţii, ale blîndeţii, ale meditaţiei interioare. Aceste sfaturi, Beethoven le-a pecizat el însuşi şi le-a dat tuturor oamenilor.

Durerea din opera lui este vechea durere a naţiunilor. Ca şi cortegiul din *Marşul funebru*, ca şi corurile care însoţesc, în *Missa în re*, mersul spre supliciu repetînd cuvintele *pro nobis*, popoarele caută printre încercările prin care trec acea pace despre care li s-a spus adesea că o vor întîlni într-o zi... cîndva. Împăcarea între oameni, dacă va veni, cum nădăjduim cu toţii, nu va putea fi întru totul opera politicienilor. Mai mult decît fixarea frontierelor sau înfiinţarea instituţiilor de arbitraj, pacea implică o reformă sufletească a popoarelor, un efort al conştiinţelor individuale, asocierea de bunăvoie a celor ce cred în ea. Este ceea ce a înţeles foarte bine Fichte, adică unul dintre gînditorii care pot fi apropiaţi, cel mai mult, de Beethoven. Spiritul revoluţionar care era în el şi care îi inspira o înflăcărare atît de generoasă împotriva nedreptăţii ; raţiunea intransigentă care îl făcea să denunţe ridicolul şi aberaţia oricărui despotism ; credinţa sa în triumful sigur al civilizaţiei, al păcii, al fraternităţii ; demnitatea lui în muncă, respectul lui pentru atotputernicia spiritului. Fichte nu le-a dezavuat niciodată, nici chiar în exil sau în nenorocire, şi chiar cînd îşi compunea *Discursurile*. Autorul *Re-*

publicii Germanilor nu a sacrificat, ca și Beethoven, liberalismul lui republican necesității de a apăra o patrie amenințată ; el anunță și reclamă ziua cînd popoarele, liberate de aventurile pe care li le impun principii, vor găsi sub semnul egalității, al libertății mijlocul de a se bucura de o educație cu adevărat morală. Dacă Fichte și Beethoven, fiecare în felul lui, au lucrat pentru renașterea germană pe care romantismul se străduise să o pregătească, ei înlătură, atît unul cît și altul, îngrădirile din trecut. Îndrăzneala filosofului ni se pare mai viguroasă ; el dispune de formule mai precise pentru a defini transformarea dorită care trebuie să înlocuiască războiul cu armele prin lupta în comun a oamenilor împotriva răului și pentru cultură. Sentimentul poetului-muzician nu este mai puțin precis. Unul domină spiritele prin forța dialecticii lui ; celălalt, prin persuasiunea geniului lui, creează, după admirabila formulă a lui Joseph Conrad, „acea solidaritate a artei care unește într-un tot nenumăratele inimi singuratice". Ce progres imens s-ar realiza dacă, pe toate meleagurile lumii, pretutindeni unde *Simfonia a IX-a* își cîntă menirea, cei îndrăgostiți de Beethoven s-ar simți reuniți într-un același cult !

Terminînd această carte, nu ascundem că am voit să contribuim la crearea acestei comunități ideale. Suflete sensibile, suflete generoase, faceți din acest om prietenul vostru de totdeauna !

Cuprins

Lector : GABRIELA IOAN
Tehnoredactor : AUREL BUCUR

Apărut 1979. Bun de tipar 5.05.1979.
Tiraj 60.000 ex. broșate. Coli tipar 12.



Comanda nr. 80 563
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
București — Piața Scînteii nr. 1
Republica Socialistă România

Lei 9,50

Colecția Clepsidra
EDITURA
EMINESCU

EDOUARD HERRIOT
viața lui beethoven

